Ion Ianoşi

AUTORI și OPERE

**

Cultura rusă



e-Book

Ion Ianoşi

Autori şi opere

Volumul al doilea

Cultura rusă

Editura EuroPress Group
2012



Colecţia: ISTORIA MENTALITĂŢILOR
Coperta şi colaj: Florin Afloarei Editori: Aura Christi & Andrei Potlog Lector: Ramona Ciocoiu
Tehnoredactor: Carmen Dumitrescu Editura EuroPress Group
OP-22, CP-113, Sector 1, Bucuresti, Cod 014780, Romania
Tel/Fax: 4021-2125692; 4021-3106618
E-mail: office@europressgroup.ro http://www.europressgroup.ro

Anul apariţiei: 2012
Ediţie Digitală (ePub, Mobi)
ISBN ePUB: 978-606-8012-31-5
ISBN PDF: 978-973-1727-83-7
ISBN Print: 978-973-1727-73-8


elefant

ION IANOŞI s-a născut la 1 mai 1928 în oraşul Braşov.

Repere profesionale. Şcoli primară, gimnazială, liceală la Braşov. Bacalaureat la Liceul „Ioan Meşotă" din Braşov (1947). Studii universitare, mai întâi la Cluj, filologie (1947–1949), apoi la Sankt-Petersburg, pe atunci Leningrad, filosofie (1949–1954). Doctor în filosofie (1955). Cadru didactic universitar, fără întrerupere 53 de ani. Lector la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti (1955–1958). Transferat la Facultatea de Filosofie a Universităţii Bucureşti (1958). Conferenţiar titular provizoriu (1962), conferenţiar titular definitiv (1967), profesor titular provizoriu (1968), profesor titular definitiv (1969). Cursuri şi seminare de estetică la I.A.T.C. şi la Facultăţile de Filosofie, Litere, Limbi străine (secţiile limbi germanice şi limbi slave), Istorie. Şef al Catedrei de Estetică şi Etică din cadrul Facultăţii de Filosofie a Universităţii Bucureşti (sfârşitul anilor şaizeci – anii şaptezeci). Conducător de doctorate la Facultatea de Filosofie, câteva decenii în estetică, în ultima perioadă şi în alte domenii de filosofie a culturii. În anii nouăzeci şi următorii, în afara esteticii, a predat cursuri de istorie a culturii, privind relaţia dintre filosofie şi artă, literatură şi filosofie, interacţiuni culturale în procesul integrării europene, seminare speciale pe autori. Ajutător, cursuri la alte institute de învăţământ superior, din Bucureşti şi Cluj. De la pensionare (1998), profesor consultant. Membru de onoare al Academiei Române (2001).

Membru al Uniunii Scriitorilor: „membru stagiar", apoi „membru definitiv" (1965). La înfiinţarea Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti, ales în biroul Secţiei de critică şi istorie literară şi desemnat, de birou, secretarul acestuia (1972). La Conferinţa naţională a Uniunii Scriitorilor, ales în Consiliul de conducere al U.S. (1972). La următoarele Conferinţe naţionale şi municipale ale scriitorilor, reales în ambele calităţi, de membru în Consiliul de conducere al Uniunii Scriitorilor şi de secretar al biroului Secţiei de critică şi istorie literară a Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti (1977 şi 1981).

Participă ca delegat, cu comunicări, la Congrese Internaţionale de Estetică (Uppsala, 1968; Bucureşti, 1972; Darmstadt, 1976; Dubrovnik, 1980; Montreal, 1984; Nottingham, 1988), cât şi la reuniuni de scriitori peste hotare, din partea Secţiei de critică şi istoriei literare a A.S. Bucureşti. Invitat ca „senior fellow" la Collegium Budapest – Institute for Advanced Studii (1996–1997).

Cărţi de autor. *Romanul monumental şi secolul XX* (1963); *Thomas Mann* (1965); *Dostoievski*. *Tragedia subteranei* (1968; ed. II, 2000; ed. III, 2004); *Dialectica şi estetica* (1971); *Romanul unui oraş. Petersburg – Petrograd – Leningrad* (1972); *Alegerea lui Iona* (1974); *Schiţă pentru o estetică posibilă* (1975); *Poveste cu doi necunoscuţi: Dostoievski şi Tolstoi* (1978; ed. II, 2000; ed. III, 2004); *Umanism: viziune şi întruchipare* (1978); *Secolul nostru cel de toate zilele* (1980); *Hegel şi arta* (1980; ed. II, 2005); *Nearta – arta* (vol. I, 1982; vol. II, 1985); *Sublimul în estetică* (1983); *Sublimul în artă* (1984); *Sublimul în spiritualitatea românească* (1987); *Literatură şi filosofie. Interacţiuni în cultura română* (1986); *Opţiuni* (1989); *Tolstoi – Romanul unei drame* (1991; ed. II, 1998; ed. III, 2005); *Izvoare biblice. Alegerea lui Iona* (1994); *Idei inoportune* (1995); *O istorie a filosofiei româneşti – în relaţia ei cu literatura* (1996), *Constantin Noica* (1998; ed. II, 2006); *Vârstele omului* (1998); *Thomas Mann. Temă cu variaţiuni* (2002), *Prejudecăţi şi judecăţi* (2002); *eu – şi el. Însemnări subiective despre Ceauşescu* (2003; ed. II, 2006); *Sankt-Petersburg. Romanul şi romanele unui oraş* (2004); *Studii de filozofia artei* (2005); *Autori şi opere* (vol. I, *Culturi occidentale*, 2007; vol. II, *Cultura rusă*, 2008).

Alte volume. Antologii: Lev Tolstoi, *Jurnal* vol. I şi II (1976; ed. II, f.d. [2000]; ed. III, 2005); Kant, Hegel, Marx; *Karl Marx în 1234 fragmente* (2004); Rilke – Ţvetaieva – Pasternak. *Roman epistolar 1926*. Prefeţe, postfeţe, adnotări: autori germani, ruşi, români. Manuale, dicţionare: *Dicţionarul operelor filozofice româneşti* (coordonator şi autor, 1997) ş.a. Articole şi studii. Interviuri. Volume omagiale: două la 70 de ani de viaţă, *O viaţă de cărturar* (1998), *Estetică şi moralitate* (1998); *Ion Ianoşi • 80* (2008).

PREFAŢĂ

Autori şi opere, volumul întâi, *Culturi occidentale*, îl continui acum cu volumul al doilea, *Cultura rusă*.

Nici cu acest prilej nu şi-au găsit locul în carte fragmente semnificative din studiile mele fundamentale despre literatura rusă. Am în vedere monografiile *Dostoievski*. *Tragedia subteranei* (Editura pentru Literatura Universală, 1978; Editura Teora, 2000; Editura Ideea Europeană, 2004), *Tolstoi*. *Romanul unei drame* (Editura Univers, 1991; Editura Teora, 1998; Editura Ideea Europeană, 2004), piesa lor de legătură, *Dostoievski şi Tolstoi*. *Poveste cu doi necunoscuţi* (Editura Cartea Românească, 1976; Editura Teora, 2000; Editura Ideea Europeană, 2004) – şi *Romanul unui oraş*. *Petersburg – Petrograd – Leningrad* (Editura Univers, 1972), respectiv varianta lui substanţial lărgită, *Sankt-Petersburg*. *Romanul şi romanele unui oraş* (Editura Institutului Cultural Român, 2004). „Trilogia” privindu-i pe Dostoievski şi Tolstoi, împreună cu istoria culturală a oraşului Sankt-Petersburg, rămân principalele mele contribuţii la prezentarea şi analiza literaturii ruse. Textele prezentului volum nu se folosesc de ele, doar le completează, ca adaosuri la aceiaşi autori sau ca suplimentări despre alţi scriitori şi filosofi.

Ele provin, ca şi în volumul anterior, fie din prefeţe/postfeţe, fie din texte autonome privitoare la cultura rusă. La câteva, publicate de mult, am renunţat din motive variate. Iată-le.

Prima mea prefaţă la un autor rus, N.G. Cernîşevski, *Opere filosofice alese*. Volumul I, *Estetica* (Editura Cartea Rusă, 1958) a acceptat necritic modul unilateral şi exagerat în care Cernîşevski îşi concepuse estetica, mai ales în disertaţia sa, *Raporturile estetice ale artei faţă de realitate* (1855). Stima faţă de viaţa şi o parte din opera lui îmi ajungea s-o reafirm prin intermediul unei prefeţe ulterioare, în care comentam ideile estetice şi literare ale întregii „echipe" din care făcuse parte, după Herzen şi Bielinski, împreună cu Dobroliubov şi Pisarev.

Nerenunţând la adnotarea concepţiei lui Plehanov despre teoria artei, am omis, în schimb, comentarea lui Lenin, din studiul de încheiere al cărţii *Dialectica şi estetica* (1971) şi din fragmentele corespunzătoare ale amplului studiu *Viziune şi întruchipare* (vezi volumul *Umanism: viziune şi întruchipare*, 1978). Ar merita, poate, să rediscut modul în care Lenin a subordonat cultura ideologiei – în orice caz, în cu totul alt fel.

Adnotările succesivelor povestiri şi romane ale lui Dostoievski, din *Opere în 11 volume*, începând cu volumul 3 (Editura pentru Literatură universală, 1967–1974), ca şi din reeditările lor separate, le integrasem, sub raportul aliniamentelor principale, în monografia *Dostoievski*. *Tragedia subteranei*. Nu aveam ce să preiau din aceasta.

V.V. Bîcikov, *Estetica antichităţii târzii*. *Secolele II–III* (Editura Meridiane, 1984), deşi semnificativă la apariţie prin străpungerea tăcerii oficiale cu privire la patrologie, în general, la faza ei „apologetică", în particular, este astăzi, după apariţia atâtor exegeze ale istoriei creştinismului, o carte datată. Prefaţa mea se limita la încurajarea respectivului interes, pe atunci nonconformist, în principal rezumând demonstraţia autorului. De altfel, volumul aparţinea culturii ruse numai prin autor şi limba folosită de el, în redactarea originală – nicidecum prin conţinutul ei intim, propriu Romei antice târzii.

Am ezitat multă vreme dacă să reţin prefaţa la romanul lui Evgheni Evtuşenko, *Dulce ţinut al poamelor*: autorul îşi câştigase notorietatea ca poet, ca romancier nu îmi părea la nivelul celorlalţi prozatori antologaţi. Am optat în favoarea textului numai după ce avea să fie tradus romanul ulterior,

Să nu mori înainte de moarte, consacrat puciului din august 1991. Acesta îmi putea servi ca final simbolic pentru etapa sovietică a literaturii ruse. Am scris, aşadar, o recenzie inedită despre carte şi am corelat-o prefeţei anterioare, ca laolaltă să încheie penultima secţiune, explicit politică.

În volum figurează toate celelalte adnotări separate, pe care le-am consacrat, în decursul timpului, unor „autori şi opere" din spaţiul culturii ruse. Au figurat, majoritar, ca prefeţe la cărţi publicate în traducere. Cu câteva excepţii.

Trei comentarii îmi fuseseră comandate de edituri, care, pe urmă, au renunţat să tipărească fie cărţile, fie doar prefaţa mea însoţitoare. Într-o asemenea situaţie s-au aflat *Însemnări din subterană* şi *Domnii Golovliov*, reeditări care au eşuat, iar *Amintiri din Casa morţilor* au fost republicate cu o prefaţă a mea ciuntită, fără să mi se fi cerut acordul prealabil. În consecinţă, textele despre „amintirile" lui Dostoievski şi romanul lui Saltîkov-Şcedrin sunt inedite; iar cel privitor la celebra povestire dostoievskiană de răscruce am inserat-o într-un volum personal anterior, sub titlul *Nihilismul „subteranei"*. Scrierile lui Dostoievski le-am adnotat independent de monografia consacrată romancierului.

Alte trei studii pretind explicaţii speciale. Ele prezintă romanele *Război şi pace*, *Viaţa lui Klim Samghin* şi *Donul liniştit*. Au fost capitole în primul meu volum, *Romanul monumental şi secolul XX* (1963). După cum aveam să recunosc nu o dată, acea primă carte plătise un tribut greu dogmatismului epocii şi, în ansamblu, nu o mai acceptam ca valabilă. Recunoaşterea privea cu deosebire amplul capitol introductiv, „compromis aproape integral", drept care – spuneam – „se cuvine uitat". Capitolele următoare, „fişe ilustrative" asupra concepţiei împărtăşite, le priveam retrospectiv mai nuanţat: „Aceste părţi mai analitice ar putea fi eventual «salvate», cu condiţia curăţirii lor de aluviunile vremii şi a eliberării lor de sub tutela schemei «monumentale» prestabilite". (vezi *Exerciţiu biobibliografic*, în: *Ion Ianoşi*. *O viaţă de cărturar*, Editura ALL, 1998, p. 40.) Aşa am procedat cu capitolele primului meu volum despre Heinrich Mann şi John Galsworthy, „salvate" în volumul întâi din *Autori şi opere*. A fost mai

simplu să le aduc corectivele necesare, oricum pe vremuri le subsumasem doar printr-un artificiu ideii de „roman monumental”. Continuarea procedeului cu amintitele romane ruseşti pretindea corective mai substanţiale. Ele meritau efectuate, fiind vorba de romane care au marcat epoci. Dacă *Viaţa lui Klim Samghin* şi *Donul liniştit* ar fi lipsit din grupajul de faţă, i-aş fi conferit acestuia un spirit unilateral (poate oportun, dar şi oportunist), exclusiv advers, nu şi favorabil revoluţiei socialiste – ceea ce ar fi deformat atât peisajul literar de valoare din prima jumătate a secolului XX, cât şi propriile mele opţiuni în decursul timpului. Pentru a nu mai vorbi de *Război şi pace* – primul dintre romanele pe care le-aş lua cu mine pe „insula” cunoscutului joc de societate…

În consecinţă, am eliminat părţi ample din textele iniţiale, inutile ori redundante; şi am reformulat părţile menţinute, într-un spirit mai corect, adecvat originalelor. Au rămas pagini sub jumătatea variantelor prime, conform substanţei intime şi, pe cât posibil, fără poncifuri supărătoare, digresiuni superflue, comentarii datate. Fresca întemeietoare şi cele două panoramări istorice care îşi propuseseră s-o urmeze, compoziţional şi expresiv, au devenit astfel, nădăjduiesc, componente fireşti în economia volumului.

Nu la un nivel comparabil, am adus modificări tuturor studiilor, celor timpurii – mai importante, celor recente – precumpănitor de ordin stilistic. Am reordonat materialul în cinci secţiuni tematice, nu neapărat cronologic în cadrul fiecăreia. De obicei, am indicat autorul şi titlul scrierii; uneori am folosit aproximări cât mai simple: de trei ori „Despre…” (secţiunea II); „Trei romane”, „Două romane”, „Proză”, „Povestitorul”, în cazul din urmă şi cu titlul cărţii în principal vizate (secţiunea III).

Secţiunile alternează proza epică, majoritar romane (I, III, IV), cu texte filosofice sau teoretice (II), iar finalul le îmbină în cheie mărturisitoare (V). Comparativ cu volumul premergător, ca pondere şi substanţă mai accentuat filosofic – această carte este dominant literară: adecvată rolului de „primă vioară” avut de literatură în orchestraţia culturii ruse, dar şi conform intereselor mele prioritare din domeniu.

Prezint succint fiecare secţiune.

I

Cuprinde patru texte despre literatura epică din anii şaizeci şi şaptezeci ai secolului XIX. Am descris felul în care l-am refăcut pe cel dintâi şi sursa celorlalte.

Război şi pace a prilejuit întâiul meu comentariu despre Tolstoi. Dacă în monografia ulterioară aveam să urmăresc, volum după volum, desfăşurarea romanului, de astă dată m-a preocupat cu deosebire istoria şi filosofia istoriei, felul în care scriitorul a prezentat relaţia personalităţilor cu obştea, „ideea populară” ca temei al deznodământului din 1812.

Amintiri din Casa morţilor, nedetaliate în monografia despre Dostoievski, le prezint succint cu prilejul de faţă. *Însemnări despre subterană*, acolo subsumate firului roşu al expunerii: „tragedia subteranei” – le urmăresc aici oarecum în paralel, dar mai didactic.

Nu m-am ocupat anterior de Mihail Saltîkov, autor folosind pseudonimul N. Şcedrin, deşi, prin forţa ironiei şi a sarcasmului, a fost recunoscut ca demn urmaş al lui Gogol. *Domnii Golovliov* e romanul său de căpetenie, axat pe decăderea fiorosului Porfiri Vladimirovici sau Porfira Vladimirîci, poreclit „Iuduşka”: una dintre cumplitele reincarnări, din literatura rusă, ale evanghelicului Iuda, gata de trădări succesive în folos propriu sau din răutate gratuită. Fie şi ca urmare a unei solicitări întâmplătoare, merita să readuc romanul în atenţia cititorului român, chiar dacă eclipsat cu timpul de vecinătatea romanelor lui Dostoievski şi Tolstoi.

II

Cele şapte scrieri comentate acoperă aproape întregul secol al XIX-lea şi începutul celui următor.

Scrisori filosofice au întemeiat, în Rusia modernă, joncţiunea literaturii cu filosofia, chiar dacă au fost scrise în limba franceză şi, exceptând

Scrisoarea întâi, au rămas îndelungă vreme necunoscute cititorilor şi exegeţilor. În fapt, ele au deschis involuntar ambele căi de meditaţie urmate, numite convenţional „occidentalistă” şi „slavofilă”, sau – în orice caz – joncţiunea dintre filosofia istoriei şi filosofia religiei.

De aici gânditorii s-au putut bifurca în „progresişti” şi „conservatori”, respectiv în adepţii utopiilor sociale *versus* adversarii lor, şi aceştia susţinând construcţii utopice, dar de natură spiritualistă ori ecleziastică.

Exponenţii celor două „linii” de gândire, pe care le-aş putea numi şi „de stânga” şi „de dreapta”, aveau să traverseze numeroase avataruri biografice ori postume. După soarta cumplită, decisă de Ekaterina a II-a pentru Aleksandr Radişcev, sub Nicolae I a fost supus unor grele încercări şi Piotr Ceaadaiev: declarat nebun, ţinut în domiciliu forţat, interzis publicării.

Contestatarii din anii ’40 şi ’60, în frunte cu Vissarion Bielinski, respectiv Nikolai Cernîşevski, au fost marginalizaţi, constrânşi să emigreze (Aleksandr Herzen), trimişi la ocnă – sau au murit tineri, cum s-ar spune, „la timp”. Fiind adepţi ai „socialismului utopic”, aveau să fie îmbrăţişaţi de marxişti, inclusiv de Gheorghi Plehanov, dar şi de stalinişti: servicii şi deservicii, cu schimbul.

Relativ invers, spiritualiştii liberali, Vladimir Soloviov şi urmaşii lui, printre care Nikolai Berdiaiev sau Gheorghi Fedotov, cumva de sine stătător şi Lev Şestov, au avut succese în răstimpul dintre finalul şi începutul de secole, după care ultimii trei au fost nevoiţi să ia calea noii emigraţii; ignoraţi în perioada sovietică, ei au fost redescoperiţi abia la sfârşitul ei şi cu precădere după aceea.

La rândul meu, i-am prefaţat pe Plehanov în 1978, iar pe cei cinci radicali în 1987 – când, de altfel, ei nu mai erau „la modă”, drept care volumul a fost scos, la partid, din planul Editurii Univers şi, după multe tergiversări, acceptat de profesorul Dumitru Ghişe pentru Editura Politică. În schimb, pe Soloviov, Berdiaiev, Fedotov, Şestov i-am publicat, în anii nouăzeci, în colecţia „Gînditori ruşi” de la Editura Humanitas, a cărei coordonare mi-a încredinţat-o pentru un timp Gabriel Liiceanu.

Problema mea, în condiţiile partizanatului, cu rândul, *pro* şi *contra* unora şi a altora, în vechiul şi în noul regim politic, era dacă să reţin numai comentariile la gânditori actualmente agreaţi ori şi adnotările autorilor în prezent, în cel mai bun caz, ignoraţi? Am ales alternarea celor de ambele feluri. După Ceaadaiev, nereductibil la o tabără, i-am inclus pe reprezentanţii „filosofiei existenţiale” ruse între „democraţii revoluţionari” (cum au fost ei, destul de impropriu, numiţi o vreme) şi întâiul marxist rus. Temele reţinute privesc filosofia, etica, teologia, la unii; critica literară şi teoria estetică – la ceilalţi.

Am efectuat numeroase schimbări, mai numeroase în cazul lui Plehanov, la prefeţele vechi. Textele recente nu au pretins decât ajustări stilistice.

III

Ce am urmărit departajând cinci texte, din această secţiune, de cele şapte din cea următoare, în situaţia în care ele aparţin (cu excepţia celui dintâi) literaturii secolului al XX-lea, iar unele, de aici şi de dincolo, au fost scrise în paralel?

De o parte am situat fie o tematică istorică veche, chiar cu adresă socială, fie destine private, aparent fără apel la istoria trăită; de cealaltă parte – o istorie explicit şi accentuat politică, organic ancorată în revoluţia socialistă şi orânduirea sovietică. Pe scurt: întâi am tratat politica din trecut sau din arierplan, apoi politica din avanscenă. O diferenţă, evident, relativă.

Grupajul însuşi poate fi secţionat în primii doi şi în următorii trei autori.

Merejkovski şi Tînianov au fost critici şi exegeţi literari, dar au compus şi romane: o trilogie explicită, la trecerea dintre veacuri; una implicită, în anii douăzeci şi treizeci din noul secol XX. Tezei enunţate prin supratitlul *Hrist şi Antihrist*, Merejkovski i-a subsumat frescele istorice *Iulian Apostatul*, *Leonardo da Vinci*, *Petru şi Aleksei*. L-am evocat succint pe ultimul, între „romanele Petersburgului”. Pe cel median îl prezint acum,

urmând prefaţa ediţiilor cărţii, una pre-, alta post-decembristă. Tot în „povestirea mea petersburgheză”, ajuns la tragedia din 15 decembrie 1825, am vorbit despre *Kiuhlea*, *Moartea lui Vazir Muhtar* şi *Puşkin*, romane elaborate de Tînianov în această ordine, dar reordonabile în prologul (Puşkin), acţiunea (Küchelbecker) şi epilogul (Griboiedov) răscoalei. E unicul text suprapus, în bună măsură, unui fragment anterior de carte, cu justificarea că a prefaţat *Moartea ambasadorului*, după cum a fost numită, în traducere, *Moartea lui Vazir-Muhtar*, consacrată dramei personale a dramaturgului Aleksandr Griboiedov, exilat de ţarul Nicolae în Persia, după răscoala reprimată.

Urmează Nabokov, Ţvetaieva şi Paustovski, povestitori prin excelenţă, doi scriind în exil, unul acasă. Am unificat prefeţele la *Apărarea Lujin* şi *Invitaţie la eşafod*, romane încă „berlineze” şi ruseşti ale viitorului, mai celebru, autor american. Marea poetă şi-a completat opera, la Paris, printr-o excelentă proză autobiografică. Drumurile celor doi exilaţi s-au întretăiat, fără să lase însă urme artistice. În schimb, o „rimă” extraordinară s-a produs prin corespondenţa, din 1926, între Rilke (pe moarte, în Elveţia), Ţvetaieva (în Franţa) şi Pasternak (la Moscova), carte recent apărută şi în traducere română. La rândul lui, Paustovski o venera pe Ţvetaieva. El însuşi a lăsat în urmă o viaţă exemplară şi un raft de povestiri, printre ele şi volumul prezentat, subintitulat *Însemnări despre munca scriitoricească*.

IV

O secţiune amplă, cu şapte texte, despre trei romane sovietice „clasice”, două povestiri (un ciclu şi o scriere unitară) şi două romane târzii. Autorul ultimelor, Evtuşenko, frecventase cursurile de măiestrie ţinute de Paustovski la Şcoala de Literatură din Moscova: o altă rimă, între finaluri de grupaje.

De astă dată, spuneam, istoria însângerată trece în prim-plan. Gorki reconstituie patruzeci de ani din viaţa publică rusească, tumultuoasă, cu multiplele ei confruntări de idei şi înfruntări politice. Şolohov evocă un

deceniu cumplit, din ţară şi din regiunea Donului, cu polarizări care seceră vieţile combatanţilor, de o parte şi de alta. Platonov îşi imaginează un tărâm al împlinirilor, pe rând eşuate. Platonov i-a solicitat lui Gorki – binevoitor cu atâţia confraţi tineri – să-i înlesnească publicarea romanului. Dar tipărirea acestuia a întârziat enorm, aproape o jumătate de secol în străinătate şi vreo şaizeci de ani acasă, mult după moarte ajungându-l din urmă pe autor gloria binemeritată.

Recunoaşterea de care au beneficiat *Viaţa lui Klim Samghin* şi – cu unele împotriviri – *Donul liniştit* şi nerecunoaşterea operei lui Platonov, îndeosebi a romanului *Cevengur*, nu s-a datorat atât felului „sucit" al acestuia, cât raportării implicite a personajelor (şi autorului) la revoluţia mult visată. Dacă Gorki şi Şolohov i-au consacrat fresce epice, oricât de contradictorii, totuşi favorabile – Platonov, multă vreme adept al ei necondiţionat, a reuşit s-o demonteze din interior, forjând, ca nimeni altul, o viziune deopotrivă *pro şi anti*, „albă" în intenţii, „neagră" în făptuiri, o utopie subiectiv cinstită şi o distopie obiectiv dezastruoasă, „o călătorie cu inima deschisă"… spre dezastru.

Cezura principală îi desparte astfel pe Gorki şi Şolohov de Platonov, Şalamov şi Grossman. După ezitări, Gorki a trecut de partea sovietică, Şolohov a îmbrăţişat-o împotriva opţiunii căzăceşti majoritare. Platonov şi Grossman, după ce au luptat de partea regimului, au trecut la „autocritica" lui profundă, unul, inclusiv în *Groapa de fundaţie* ori alte povestiri, altul, şi în romanul *Viaţă şi destin*. Şalamov s-a dovedit capabil să supravieţuiască Gulagului prin mărturia despre victimele lui, literar poate cea mai rezistentă. Platonov şi Grossman şi-au apărat ţara în războiul mondial, Şalamov era pe atunci în lagăr. Toţi trei au pătruns fazele succesive parcurse de sistem.

Au murit: Gorki, în 1936; Platonov, în 1951; Grossman, în l964; Şalamov, în 1982; Şolohov, în 1984.

Evtuşenko face parte din generaţia târzie a scriitorilor sovietici. S-a născut în 1933. A trăit implozia Uniunii Sovietice din 1991 şi a descris-o.

La citările din *Viaţa lui Klim Samghin* şi *Donul liniştit* am indicat, între paranteze, părţi („cărţi”), capitole, pagini (ca, anterior, volumul, partea, capitolul din *Război şi pace*). Am procedat astfel din cauza numărului mare de trimiteri la fragmentele acestor romane foarte întinse şi pentru ca, eventual, să poată fi verificate în traducerile din Gorki şi Şolohov demult nefrecventate: o idee utopică, bineînţeles.

V

Tolstoi şi tolstoismul constituie veriga mediană între studiul meu timpuriu despre *Război şi pace* şi monografia târzie *Romanul unei drame* (cu două reeditări inversând titlul şi subtitlul: *Tolstoi*. *Romanul unei drame*). Amplul studiu introductiv la *Jurnalul* tolstoian, selectat în două volume, a fost, în varianta iniţială, urmat îndeaproape de eseul *Poveste cu doi necunoscuţi*: *Dostoievski şi Tolstoi* (reeditările răsturnându-i, din nou, titlurile: *Dostoievski şi Tolstoi – Poveste cu doi necunoscuţi*).

Tolstoi mi-a întovărăşit întreaga viaţă de comentator, ca – pentru mine – *primus inter pares*, „cel mai iubit pământean” dintre autorii ruşi, chiar dintre scriitorii lumii. Dacă „povestea” fraţilor-inamici am reconstituit-o liber, aproape după modelul unor şedinţe psihanalitice, iar „romanul” final l-am elaborat minuţios şi trudnic, spre a acoperi toată opera, prioritar în cheie *„par lui meme*” – introducerea la *Jurnal* am subordonat-o acestuia, îndeobşte, „ideologiei” târziului Tolstoi, uitată sau ignorată în favoarea marilor sale romane. Nici pe acestea nu le-am trecut cu vedere, dar am încercat să desluşesc, în cadrul lor, ceea ce prevestea turnura specifică din viziunea despre lume şi om sau continua să-i fie racordată, potrivit mărturisirilor din articole şi tratate, corespondenţă şi jurnal.

Volumul anterior, *Culturi occidentale*, l-am încheiat prin întoarcerea la sursele antice greceşti. Pe cel de faţă, *Cultura rusă*, îl termin cu rememorarea creaţiei lui Tolstoi. Ultimele secţiuni de acolo (IV) şi de aici (V) îndeplinesc o funcţie asemănătoare: de temei cultural. Dacă Occidentul s-a clădit pe sursele iudeo-creştine şi greco-romane, Rusia s-a asumat tot

prin ele, dar în termenii destinului propriu. Pe acesta l-au aproximat mereu maeştrii modernităţii, cu mijloace literare şi prin căutări religioase, etice, filosofice, implicite sau explicite. Pentru ruşi, modelul suprem a rămas Puşkin. Pentru europeni, modele supreme au devenit Dostoievski şi Tolstoi.

Spre deosebire de celelalte texte, împărţite în părţi numerotate, am lăsat *Tolstoi şi tolstoismul* în tripartiţia de 30 + 15 + 15 ani, cu subîmpărţiri de-asemenea temporale. Astfel, receptarea lor e uşoară. În ansamblu, este vorba de o „micromonografie”, introductivă în raport cu monografia propriu-zisă, deşi cu priorităţi de astă dată proprii.

*** * ***

Cele 24 de studii, reunite şi rearanjate, uneori şi cronologic, de regulă tematic, dau seama, ajutător, asupra preocupărilor mele faţă de cultura rusă din secolele XIX şi XX. Ele sunt, cum am spus, complementare celor patru întreprinderi unitare dedicate aceluiaşi domeniu. Primordiale rămân acelea. Acest volum nu urmăreşte decât să-i ajute pe cei în continuare sau din nou dornici să pătrundă o mare cultură a lumii.

Utilitatea e dispreţuită, la noi, de mulţi intelectuali. Ei râvnesc mereu genialitatea. Geniul Tolstoi voia să fie util. Personal ţin dintotdeauna să mă conformez îndemnului său.

Ion Ianoşi

august 2008

I

LEV TOLSTOI – *RĂZBOI ŞI PACE*

Literatura rusă din secolul al XIX-lea a ajuns, treptat, să privilegieze romanul, ca formă epică de anvergură. În prima jumătate de veac, mutaţia de la liric la epic a inaugurat-o Puşkin, a continuat-o Gogol, a parcurs-o şi Lermontov. Începutul celei de a doua jumătăţi a fost marcată de romanele lui Turgheniev şi Goncearov. În deceniile şapte şi opt s-a afirmat Saltîkov-Şcedrin şi au cucerit avanscena literară Dostoievski şi Tolstoi.

1

Război şi pace are nu numai o istorie „filogenetică”, naţională şi europeană, ci şi una „ontogenetică”, în chiar creaţia lui Tolstoi. Dintre scrierile sale premergătoare reţin atenţia, cu deosebire, *Povestirile din Sevastopol* şi *Decembriştii*.

Participând la campaniile din Caucaz şi Crimeea, Tolstoi a venit în contact cu mulţi soldaţi şi ofiţeri. Experienţele au rodit în povestirile consacrate acestor acţiuni militare. Din chiar prima povestire a ciclului caucazian apare soldatul de rând, viaţa lui sufletească, simplă şi cuceritoare. Interesul pentru tema războiului l-a accentuat însă apărarea Sevastopolului. „Din timpul Greciei antice nu a existat atâta eroism”, exclamă Lev Nikolaievici într-o scrisoare adresată fratelui său. Îl cutremură

devotamentul ostaşilor, dăruirea soldatului-iobag, care îşi apără ţara cu preţul vieţii, chiar sub comanda câte unui ofiţer mediocru.

Povestirile din Sevastopol (1855–1856) laudă eroismul popular, pe cât de firesc, tot pe atât de elevat. Nu sentimentul meschin, nu vanitatea îi mână pe soldaţi, nu pentru decoraţii şi onoruri se jertfesc ei, ci din ataşamentul de patrie. Un exemplu grăitor e soldatul Kornilov – „acest erou demn de Grecia antică”.

Adresându-se cititorului, Tolstoi conchide: „Vei înţelege limpede şi-ţi vei putea închipui cu uşurinţă pe oamenii pe care i-ai văzut adineauri, în rolul eroilor care, în vremuri grele ca acelea nu şi-au pierdut curajul, ci s-au înălţat sufleteşte şi s-au pregătit voioşi să moară nu pentru oraş, ci pentru patrie. Rusia va păstra mult timp urmele sublime ale epopeii Sevastopolului, al cărui erou a fost poporul rus”.

Cuvintele citate se află la sfârşitul povestirii *Sevastopol în decembrie* şi explică scopul urmărit. Amploarea mesajului, dincolo de dimensiunea faptelor descrise, este o calitate de bază a povestirilor, una din cauzele entuziasmului cu care au fost primite de către cititori şi scriitori (Turgheniev, Nekrasov).

Povestirile din Sevastopol au pus bazele temei „războiului” din *Război şi pace*; proiectul romanului despre decembrişti, transformările pe care acest proiect le-a suferit, reprezintă pregătirea nemijlocită a epopeii.

„Decembrismul” îi preocupa intens pe mulţi scriitori, de la Puşkin şi Griboiedov până la Nekrasov şi Tolstoi. Herzen s-a simţit „purificat” de răscoala din 14 decembrie 1825. La începutul dezvoltării sale, Tolstoi a fost şi el înfrăţit năzuinţelor nobiliare spre libertate, reprezentate de către decembrişti şi de către însuşi Herzen. Şi Herzen, dar pe atunci şi Tolstoi îi admirau pe nobilii care înfruntaseră autocraţia – chiar dacă între concepţiile lor au fost deosebiri şi chiar divergenţe.

Reîntoarcerea în 1856, din Siberia, a decembriştilor exilaţi în urmă cu treizeci de ani coincide cu agravarea crizei absolutismului, cu confruntările ascuţite legate mai ales de soarta ţărănimii. În aceste împrejurări apare, pentru întâia oară, proiectul epic despre decembrişti. După câţiva ani, în

urma întâlnirii cu prinţul Serghei Grigorievici Volkonski, înapoiat şi el din exilul siberian, Tolstoi reia proiectul şi, la sfârşitul anului 1860, aşterne pe hârtie primele trei capitole ale romanului, consacrate revenirii la Moscova a decembristului P.I. Lobazov, împreună cu familia sa. Fragmentul este scris într-un ton polemic cu liberalii, eroul e prezentat ca un om care a renunţat la iluziile sale de odinioară.

În 1863, Tolstoi reia tema decembriştilor, dar „revenirea” echivalează mai degrabă cu o abandonare. Anii scurşi, marcaţi de răzmeriţe şi reforma agrară, au aprofundat preocuparea scriitorului pentru istorie, faţă de care decembrismul „în sine” pare acum neîncăpător. Prezentul contradictoriu pretindea a fi limpezit prin rădăcini mai ample. Acestea nu se opreau la răscoala din 14 decembrie, ci coborau până spre începuturile secolului al XIX-lea.

În 1864, planul e lărgit până la dimensiunile unei trilogii romaneşti (tot despre un decembrist). *Trei epoci* începea cu *Partea I. Anul 1812*. Epocile ar fi fost 1812, 1825 şi 1856. La rându-i, pentru clarificarea anului 1812 se impunea anul 1805. Caracterul poporului rus şi al armatei – nota Tolstoi – s-a vădit nu numai în perioadele victorioase, dar cu atât mai mult în epoca insucceselor şi înfrângerilor. „În consecinţă, reîntors din anul 1856 în anul 1805, am intenţia de a conduce de atunci nu pe unul, ci pe mulţi dintre eroinele şi eroii mei prin evenimentele istorice ale anilor 1805, 1807, 1812, 1825 şi 1856.”

La scurt timp după aceea, romancierul îşi delimitează planul la perioada cuprinsă între 1805 şi 1814. De aici înainte nu voi mai urmări evoluţia scrierii: începând cu *Anul 1805* (publicat în 1865), până la descrierea (în 1867) a luptelor de la Borodino, înfăţişarea acţiunilor de partizani împotriva francezilor şi elaborarea pasajelor istorico-filosofice (în 1868–1869); de la titlul iniţial, *Toate-s bune când sfârşesc cu bine*, la cel definitiv, *Război şi pace* (titlu ce apare în scrisorile din 1867).

Contează sensul transformărilor efectuate. Un iniţial roman de familie e transformat într-o epopee romanescă. În ultimii ani ai elaborării, pe Tolstoi îl atrag prioritar istoria şi legităţile ei, masele şi acţiunile lor. Îşi încadrează

personajele distincte în istoria globală, ţine să subordoneze individualităţile – ansamblului. Îl susţine anul 1812, ca impunând un interes deosebit faţă de istorie şi subiecţii ei. Chiar acest moment culminant reclamă modalitatea de a-l apropria. Din perspectiva lui pot fi abordate şi antecedentele din 1805, alternând „pacea" şi „războiul".

Voit schematic, metamorfoza parcurge, aşadar, calea – de la cazuri la situaţii asamblate, de la câte un personaj la grupuri de personaje, de la familie la naţiune, de la mediul nobiliar la ostaşii dintre mujici. În aceste mutaţii, punctele de plecare nu dispar, ci sunt integrate în rezultat.

Schimbări asemănătoare a cunoscut fresca autobiografică şi istorică a lui Aleksandr Herzen, *Amintiri şi cugetări* (1855–1868). Primul său capitol poartă subtitlurile *Dădaca mea* şi *La grande armée*. *Incendiul Moscovei*. *Tatăl meu la Napoleon… Călătorie cu prizonierii francezi*. *Patriotism* – şi începe astfel: „Zău, Vera Artamonovna, mai spune-mi o dată cum au intrat francezii la Moscova". Mai departe Herzen observă: „Povestirile despre incendierea Moscovei, despre bătălia de la Borodino, despre Berezina, despre cucerirea Parisului, aceste povestiri mi-au fost cântec de leagăn; ele au fost basmele copilăriei mele, *Iliada* şi *Odiseea* mea. Neîncetat mama şi slugile, tata şi Vera Artamonovna se întorceau cu gândul la vremurile de urgie care-i loviseră atât de recent, atât de aproape şi atât de cumplit".

Mulţi scriitori ruşi se întorceau cu gândul la acele vremuri de urgie; şi le asemănau nu o dată cu luptele din *Iliada*. Dintre toţi, Tolstoi a sugerat cel mai cuprinzător „asemănarea".

2

„Singur genul epic îmi devine firesc." Tolstoi notase aceste cuvinte în jurnalul său, la Moscova, pe 3 ianuarie 1863, anul în care începuse *Război şi pace*. Pe măsura definitivării scrierii, el a dat noi şi noi explicaţii cu privire la natura ei. Mărturisirile din scrisori, jurnal, proiectele de introduceri probează dorinţa de a înţelege şi explica schimbările survenite în procesul creaţiei. Îi e tot mai limpede faptul că nu este vorba de un roman

propriu-zis. Iată, pe scurt, fazele acestei recunoaşteri *teoretice*, din 1863 până în 1869, adică de la începutul până la sfârşitul elaborării *practice* a cărţii.

1863: o scrisoare menţionează încă un *roman* din 1810 şi din anii douăzeci.

1865: o scrisoare către Mihail Nikiforovici Katkov menţionează deja că *nu este un roman*, nu este o povestire cu o acţiune care să-şi piardă interesul odată cu deznodământul; de aceea roagă ca în titlu şi în anunţul apariţiei să nu fie denumit roman, lucru deosebit de important pentru el…

1866: în scrisori către Afanasi Afanasievici Fet arată că îndrăgeşte mai cu seamă „viitorul" lucrării sale, adică anul 1812, de care este intim preocupat; şi că, în afara proiectului privind mişcările şi conflictele eroilor, are şi un „plan istoric", care îl frământă mai presus de toate…

1867: într-un proiect de introducere la *Război şi pace*, enumeră greutăţile prin care a trecut în munca sa. Printre ele aminteşte năzuinţa de a cuprinde *în întregime* epoca înfăţişată; dar a realizat imposibilitatea acestei dorinţe. Pe de altă parte, limbajul şi mijloacele romanului i s-au apărut nesatisfăcătoare pentru „conţinutul grandios, adânc şi multilateral" propriu cărţii; de aceea, se temea că ea nu va putea fi considerată nici roman, nici povestire, nici poem, nici istorie… În acelaşi an, într-o schiţă a introducerii, afirmă că ruşii nu ştiu în general să scrie romane, în sensul în care această formă literară este concepută în Europa apuseană.

1868: în *Câteva cuvinte în legătură cu cartea „Război şi pace*", clarifică situaţia prin concluzii cu privire la lucrare. „Ce este *Război şi pace*? Nu e roman, cu atât mai puţin un poem, încă şi mai puţin o cronică istorică. *Război şi pace* este ceea ce a voit şi a putut autorul să exprime în forma în care a fost exprimat. Dacă ar fi fost premeditată şi nu ar fi fost ilustrată de exemple, o asemenea mărturisire cu privire la dispreţul autorului faţă de formele convenţionale ale prozei artistice ar putea să pară o prezumţie. Istoria literaturii ruse nu numai că prezintă, încă de pe vremea lui Puşkin, multe exemple ca atare îndepărtate de la forma europeană, dar nici nu dă vreun exemplu opus. Începând cu *Suflete moarte* de Gogol şi

până la *Casa morţii* lui Dostoievski, în etapa nouă a literaturii ruse nu există nici o lucrare literară în proză care, ieşind oricât de puţin din mediocritate, să se încadreze cu totul în forma romanului, poemului sau povestirii.”

1869: într-o redactare iniţială a epilogului, Tolstoi arată că, în cartea sa, a căutat să redea „*istoria poporului*”.

Termenii prim şi ultim din evoluţia parcursă îi constituie romanul despre viaţa unui erou, respectiv epopeea despre istoria poporului. În cursul transformărilor, procedeele romanului clasic apusean apăreau de-asemenea ca nesatisfăcătoare. Substanţa eliberată de constrângeri de gen a pretins forme tot libere, neîngrădite de canoane, nereductibile la obişnuitele specii literare. Cartea *este ceea ce este*: nu roman, nu poem, nu cronică. Formula e radicală, respinge orice schemă prestabilită. Inovaţia e presupusă a fi conformă tradiţiilor literaturii ruse, din acest punct de vedere – netradiţionaliste.

În literatura occidentală romanul este, de obicei, roman, poemul – poem, nuvela – nuvelă; dar în literatura rusă lucrurile stau altfel. „Romanele” lui Puşkin nu sunt de fapt romane: nici *Evgheni Oneghin*, nici *Fata căpitanului*, nici scrierile neterminate în proză. „Poemul” lui Gogol, *Suflete moarte*, nu e un poem strict, după cum *Taras Bulba* n-a fost o propriu-zisă povestire. Jocul între genuri şi specii complică identificarea creaţiilor literare ruseşti şi, nu o dată, criticii şi istoricii au fost nevoiţi să recurgă la formule aproximative, de compromis.

Ce reprezintă, de pildă, *Amintiri şi cugetări* de Aleksandr Ivanovici Herzen? Scrise timp de un deceniu şi jumătate (1855–1868), ele cuprind o vastă perioadă istorică a Rusiei şi a Europei apusene – o operă unică în felul ei, care se încadrează totuşi în evoluţia literaturii ruse clasice. E deopotrivă literară, publicistică, istorică, filosofică, ştiinţifică. Cum s-o defineşti atunci? A fost numită „cronică istorică”, „roman-cronică”, „epopee”, formule doar parţial adevărate, relevante doar prin însumare.

Conştient de labilitatea formală atât la confraţi, cât şi în experimentările proprii, Tolstoi a manifestat dispreţ faţă de etichete şi înregimentări. Totuşi, *Război şi pace* trebuia cumva definit – nu numai prin

opoziţii, dar şi pozitiv. Discuţiile, începute de la apariţie, nu au contenit până târziu. Au fost propuse formule diferite. Printre ele unele variau aceeaşi presupunere: „epopee”, „roman-epopee”, „epopee naţională”, „epopee populară”. Ideea a fost reluată deseori. Îndemnul susţinător îl oferea paleta uriaşă a descrierilor, lărgimea cuprinderii în timp şi spaţiu: destinul întregii naţiuni, mişcările obştii în totalitate.

„Altceva” decât un roman clasic cuprinde totuşi şi acest „ceva”. *Evgheni Oneghin* nu e, dar mai şi este roman. *Suflete moarte* nu e, dar mai şi este poem. Negările conţin şi afirmări. *Război şi pace* nu este şi totodată este un roman. Deosebit de cele anterioare; şi asemănător cu unele dintre ele. E un roman „epopeic”, dar în care încap sumedenie de filoane romaneşti, inclusiv „romane de dragoste”. Lărgimea epică şi viaţa de familie, mişcările ample şi scenele intime alternează şi se întrepătrund. Chiar dacă în cercetare pot fi accentuate când o componentă, când alta, fie latura „epopeică”, fie cea „romanescă”, ele sunt, până la urmă, nedisociabile; tot aşa cum „războiul” şi „pacea” formează o unitate organică.

3

Mersul istoriei şi soarta individului sunt totuşi altfel îmbinate decât altundeva. De unde istoria slujea deseori numai ca decor pentru reliefarea câtorva destine sau a unei personalităţi excepţionale, acum interesul de căpetenie îl acaparează tocmai mişcările tectonice ale istoriei. Pe Tolstoi îl preocupă cu deosebire epoca recreată, iar individul – ca „erou al timpului său”. În procesul elaborării cărţii, el a deplasat centrul de greutate către ansambluri. Cu cât a vizat însă mai intens macrocosmosul, cu atât mai pregnant i-a implicat acestuia câte un microcosmos. Oricum, în părţi şi în întreg, a făcut să iasă în câştig – *cosmicitatea*.

Istoria defineşte tematica, subiectul, desfăşurările. Vieţi şi morţi, conflicte în care sunt angrenate personajele, năzuinţele pe care acestea le împărtăşesc, toate sunt condiţionate istoric. Insul nici nu e mereu urmărit, în

toate acţiunile lui; el apare şi dispare. Istoria este, în schimb, prezentă de la început până la sfârşit. „Romanele” particulare sunt întrerupte, unele subiecte cedează locul altora. Dar în această diversitate a componentelor există un fir conducător, un subiect fundamental. Din unghiuri limitate de vedere, trecerile de la un plan la altul pot să pară aleatorii. Întâmplătorul din soarta cuiva, încadrat în ansamblu, ni se impune însă ca inexorabil.

Război şi pace urmăreşte istoria rusă vreme de cinci-sprezece ani, din 1805 până în 1820. În acest răstimp nu totul este considerat la fel de important. Ritmul înaintării îl condiţionează însemnătatea pentru naţiune a unuia ori altuia dintre momentele parcurse. Pe de o parte, povestirea are continuitate, urmează şuvoiul istoric, pe de altă parte îşi asumă o discontinuitate, încetineşte ori accelerează înaintarea în timp, reliefează sau acoperă varii momente.

Scriitorul focalizează două momente de la începutul secolului al XIX-lea: 1805 şi 1812. Pe măsura „concentrării” lor efective îşi condensează el tablourile artistice. Volumul I surprinde o jumătate din anul 1805, în special lunile octombrie şi noiembrie; volumele III şi IV înfăţişează o jumătate din anul 1812, în special din august până în noiembrie; în timp ce volumul II relatează evenimente intermediare de-a lungul a şase ani. Din bătălia de la Austerlitz aflăm în detalii cele întâmplate la orele 5, 8, 9 ş.a., raportate la Andrei Bolkonski şi la alţi mulţi participanţi. Mai târziu, prinţul Andrei pleacă de la Lîsîe Gorî şi Bogucearovo la moşiile din Riazan, la Petersburg, în străinătate; şi, deşi între timp trec câţiva ani, povestitorul nu are nevoie de prea mult spaţiu. Timpul artistic e lărgit ori scurtat faţă de timpul real, dar nu fără legătură cu însemnătatea acestuia.

Timpul i-a obsedat pe mulţi scriitori din secolul al XX-lea. Printre ei, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf îşi axează operele principale pe factorul timp. Thomas Mann introduce în *Muntele vrăjit* un paragraf intitulat *Digresiune asupra ideii de timp*, în care, prin intermediul lui Hans Castorp, ne face părtaşul reflecţiilor sale despre natura reprezentărilor temporale. Potrivit lui Castorp, nu e corectă părerea după care un conţinut nou şi interesant scurtează timpul, câtă vreme monotonia, din lipsă de

conţinut, îi îngreunează mersul. Lipsa întâmplărilor lungesc acum clipele plictisitoare, dar în secţiuni ample ajung să le scurteze şi chiar să le şteargă. Invers, un conţinut bogat şi interesant scurtează ceasul sau ziua, în perspectivă însă le va împrumuta amploare, greutate, consistenţă, astfel încât un an plin de evenimente va părea că a trecut mult mai încet decât cel sărac, uşor, golit.

Tolstoi conferă unor asemenea aparenţe o valoare obiectivă. El zăboveşte asupra unor momente istorice bogate în substanţă, iar în cadrul lor reţine în special clipele esenţiale. Prin voinţa lui, zilele dense ni se par mai lungi decât lunile goale, lunile concentrate – mai profunde decât anii obişnuiţi. Singurătatea de câteva clipe pe dealul Pratzenului, când Andrei descoperă înaltul cerului, pe care nu l-a ştiut până atunci (I, 3, XIX)[1], a fost mai lungă şi mai consistentă decât luni întregi de recluziune la Lîsîe Gorî, când credea că în viaţa lui totul s-a sfârşit. În adâncul sufletului, chiar şi în aceste situaţii au, desigur, loc procese importante; totuşi, contează cu precădere răstimpurile de vârf din viaţa personajelor.

Tolstoi se vrea un scriitor „obiectiv”, aflat pe urmele istoriei aşa cum s-a desfăşurat ea în realitate. De aceea şi ţine să specifice cât mai des anul, luna, ziua, în care cutare sau cutare eveniment a avut loc. El scrie şi o *cronică istorică*, trecând în revistă principalele evenimente de la începutul secolului; o cronică a războiului şi a păcii, alternând în viaţa Rusiei de atunci şi împletindu-se în structura cărţii.

Alternanţa celor două teme marchează şi succesiunea volumelor: volumul I – războiul, volumul II – pacea, volumele III şi IV – războiul. De asemenea, ea e prezentă şi în cadrul fiecărui volum în parte: de pildă, în volumul întâi, prima parte – pacea, partea a doua – războiul, partea a treia – războiul şi pacea. În fine, ea poate fi identificată în interiorul fiecărei părţi. Astfel, prima parte din volumul I se desfăşoară sub semnul „păcii”. Asistăm la serata Annei Pavlovna Scherer, unde facem cunoştinţă cu Pierre şi Andrei, pătrundem în mediul familiilor Rostov şi Bolkonski ş.a.m.d. Partea întâi este expoziţia întregii scrieri, un fel de inserţie în diferite medii şi personaje – relativ statice pe timp de pace –, a căror dinamică creşte o dată

cu începutul campaniilor militare. Atmosfera e paşnică şi, totuşi, îmbibată de presimţirea beligeranţelor. Chiar frazele de început, rostite de doamna de onoare şi confidenta împărătesei, sunt edificatoare: „Ei bine, prinţe, Genova şi Lucca nu mai sunt decât nişte simple moşii ale familiei Buonaparte. Te previn că dacă nici de data aceasta n-ai să-mi spui că avem război […]” etc. În continuare, numele lui Napoleon şi tema războiului sunt fără încetare pe buzele vorbitorilor – în salonul Scherer, în discuţia dintre Pierre şi Andrei, dintre tânărul şi bătrânul Bolkonski. „Toată Moscova nu vorbeşte decât de război”, îi scrie Julie Mariei Bolkonski (I, 1, XXII).

Pot invoca şi situaţii inverse, când tema păcii e implicată în descrierea războiului. Un exemplu semnificativ este bătălia de la Borodino, moment de vârf în campania din 1812 (III, 2). Tolstoi redă înfruntarea prin trăirile lui Pierre, un tipic reprezentant al „păcii” pe câmpul de luptă, o figură puternic contrastantă cu modul de a se comporta al militarilor…

Dacă *ideea* diriguitoare privilegiază pacea chiar şi în descrierea operaţiunilor militare, războiul acaparează planul *tematic*. Cantitativ şi calitativ, războiul ocupă locul principal în structura cărţii. El anume oferă scriitorului materialul epic prin excelenţă. Războiul, ca formă concentrată a politicii, scoate în vileag interesele şi le evidenţiază antagonismul.

În 1812, Rusia a purtat un război de apărare. Aprofun-dându-i cauzele şi desfăşurarea, romancierul i-a reliefat totodată componentele sociale. Caractere şi trăsături, care în timp de pace erau acoperite de obişnuinţă şi aparentă mediocritate, au avut parte, în timpul încercărilor zguduitoare, de o potenţare. Spre a ne convinge că Timohin sau Tuşin sunt cu adevărat eroi, ei trebuiau puşi în situaţii care necesitau din partea lor eroism. Pentru ca în Nataşa să recunoaştem nu numai o fetişcană simpatică şi răsfăţată, dar şi femeia matură capabilă de jertfe şi demnă de logodnicul ei (regăsit în pragul morţii), trebuiau condiţii care să-i accelereze călirea de caracter. Războiul a constituit marea încercare pentru toţi şi fiecare. El a evidenţiat carenţele cercurilor înaltei nobilimi din preajma Curţii imperiale; el a valorificat calităţile, până atunci latente, ale celor ataşaţi cauzei naţiunii. Războiul a

accentuat ritmul şi intensitatea dinamicilor sufleteşti, a impus evoluţii spectaculoase într-un timp relativ scurt.

Război şi pace evocă numeroase evenimente din acea vreme: inspectarea trupelor ruseşti de către Kutuzov la Braunau, retragerea către Viena şi trecerea râului Enns, bătălia de la Schöngraben, parada trupelor ruseşti şi austriece de lângă Olmütz, consiliul de război la cartierul general al lui Kutuzov, bătălia de la Austerlitz (volumul I); întâlnirea împăraţilor de la Tilsit şi Erfurt (volumul II); pătrunderea trupelor lui Napoleon în Rusia, prezenţa împăratului Alexandru la Vilna, cartierul general al armatei ruse şi intrigile generalilor, incendierea oraşului Smolensk, lupta de la Borodino, consiliul militar de la Fili, părăsirea Moscovei (volumul III); bătălia de la Tarutino, Napoleon la Moscova, războiul de partizani, retragerea trupelor franceze, bătălia de la Krasnoie, trecerea Berezinei, Kutuzov la Vilna (volumul IV). Cu rare excepţii, părţile volumelor I, III şi IV sunt centrate pe evenimente militare fundamentale. Asemenea puncte nodale pot fi considerate bătălia de la Schöngraben (I, 2, XIV–XXI) şi Austerlitz (I, 3, X–XIX); lupta de la Borodino (III, 2, XIX–XXXIX), părăsirea Moscovei (III, 3); războiul de partizani (IV, 3). Vedem din enumerare cum prima parte a volumelor şi chiar a părţilor respective este de regulă introductivă, iar tensiunea dramatică creşte din ce în ce în următoarele părţi şi în cadrul lor. Sunt alternate înfrângeri şi victorii, şi unele, şi celelalte formează personajele, întăreşte spiritul lor de abnegaţie. În volumul I, victoria (Schöngraben) cedează înfrângerii (Austerlitz); în volumele III şi IV, dimpotrivă, retragerea (III) e urmată de înaintare (IV).

În relaţia dintre armată şi combatanţi, iniţial e accentuat întregul (1805), apoi laturile sunt aduse în echilibru (Borodino), pentru ca, în cele din urmă, în avanscenă să treacă figurile războiului de partizani. Lupta din afara graniţelor ţării nu mai reprezintă însă – pentru autor – o cauză naţională. De aceea se şi împotriveşte Kutuzov, la sfârşitul campaniei din 1812, deciziei împăratului de a continua războiul în străinătate. „Reprezentantul poporului rus, omul rus în calitate de rus nu mai avea – după ce duşmanul fusese nimicit, Rusia eliberată şi ridicată pe culmile

gloriei – nimic altceva de făcut” (IV, 4, XI). În 1805, Tolstoi îl admiră pe *soldatul*-ţăran, în 1812, pe *ţăranul*-soldat. În ochii lui, cauza mujicului este numai apărarea patriei. Pe această bază fuzionează valorile naţionale cu cele populare.

Romanul creşte în intensitate şi lărgime de la volum la volum. Volumele III şi IV desăvârşesc viziunea istorică împărtăşită de autor. Dacă în volumele anterioare, aspectele „publice” şi „particulare” îl preocupau adesea în aproximativ egală măsură, acum istoria reprezintă pentru el esenţialul. De aici şi nevoia unor generalizări de filosofie a istoriei, tocmai pe parcursul anului 1812. Acum şi aici ţine scriitorul să expliciteze legităţile evenimentelor, prin propria sa concepţie istorică.

4

Arta colaborează deseori cu ştiinţa şi cu filosofia. Literaturile probează asemenea întrepătrunderi. Literatura rusă clasică – într-o măsură puternică, în condiţii când anume ea a trebuit să-şi asume rolul de promotor al gândirii politice, etice, filosofice. Pe scriitorii ruşi i-au frământat „blestematele probleme” ale epocii lor. Dostoievski s-a afirmat ca romancier-tragedian, Nekrasov a îmbinat în poeme emoţia şi raţiunea, Turgheniev, artist liric, bard al naturii şi al frumuseţii sufleteşti, s-a identificat şi cu interogaţiile lui Insarov (*În ajun*) ori Bazarov (*Părinţi şi copii*). Nimeni altul nu a cutezat să introducă însă cu obstinaţia lui Tolstoi, direct şi vehement, teoria în practica artistică. Nimeni altul nu şi-a permis să desconsidere atât de ostentativ regulile poetice socotite obligatorii, alternând descrieri cu pasaje de filosofie a istoriei, amplificându-le pe acestea în efective studii. Cititorul obişnuit cu subiecte palpitante sau poveşti romantice de dragoste a constatat că informaţiile istorice de la începutul unor capitole iau treptat proporţii ample, fie în consideraţii de artă militară, fie în meditaţii filosofice aparent de sine stătătoare. Până şi un cititor de mai târziu, familiarizat cu intruziunea gândirii teoretice în arta literară, va putea fi intrigat de dimensiunea acestor divagaţii. Cu atât mai şocată trebuie să fi fost reacţia

din acea vreme, când lumea aştepta ca arta mai degrabă să amuze decât să pună pe gânduri.

Tolstoi cunoştea riscul, posibila dezaprobare din partea multor cititori şi critici. Nu a renunţat, totuşi, la pasajele teoretice. A rămas artist asumându-se, totodată, ca istoric, filosof, publicist. A lărgit sfera modalităţilor folosite, a experimentat forme aparent „neartistice”, punându-le tot în serviciul artei.

Ceea ce l-a preocupat din ce în ce mai mult a fost *ideea legităţilor istorice*, *mecanismul necesităţii implacabile* care ghidează faptele şi conflictele umane. Această căutare stă la temelia cugetărilor istorico-filosofice, tot mai apăsate în volumele III şi IV, fundamentând, dar şi debordând, zugrăvirea artistică propriu-zisă.

„Obiectul istoriei este viaţa popoarelor şi a omenirii. A prinde şi a cuprinde direct, prin cuvinte, viaţa, nu numai a omenirii, dar chiar şi a unui singur popor, pentru a o descrie, este ceva imposibil.” Aşa începe partea a doua din Epilog, cea mai largă expunere a concepţiilor tolstoiene de filosofie a istoriei, un ultim expozeu al teoriei. În ciuda imposibilităţii de a cuprinde cu mintea întreaga viaţă descrisă, autorul îşi propune totuşi acest ţel. Conştiinţa imposibilităţii şi năzuinţa înfrângerii acesteia îl fac să abordeze toate căile prin care să prindă şi să cuprindă „obiectul istoriei”. Anume certitudinea că este vorba de legităţi îl împinge spre ştiinţă, condiţionată de legi obiective. Voia să sugereze aceste legităţi şi prin înlănţuirea imaginilor, dar pe acestea le completează tot mai mult cu raţionamente răspicate, care încearcă să explice esenţa proceselor istorice fără recurs la fenomene singulare. Urmăreşte, adică, legea atât în fenomenele concrete, cât şi în esenţa lor, identificată în felul ei trainic, aşezat, identic cu sine.

Introducerea micilor „tratate” istorico-filosofice derivă, aşadar, din recunoaşterea legităţilor istorice. La rândul lor, raţionamentele converg tot spre afirmarea necesităţii istorice. Eventuala lor contestare nu le poate anihila natura.

Autorul dezbate multe „probleme”: cauzele şi efectele evenimentelor istorice, rolul personalităţii şi al poporului în desfăşurarea lor, raportul dintre factorul conştient şi cel inconştient în activitatea istorică, substanţa puterii politice şi menirea statului, raportul dintre libertate şi necesitate, însemnătatea „providenţei” în istorie. Tolstoi este adeptul ştiinţei, dar ţine s-o împace pe aceasta cu religia; acceptă necesitatea, dar o explică ca finalitate, ca o voinţă impusă „de sus”, contrapunându-i acesteia libertatea, în fapt o anihilează; studiază istoria în mod conştient şi în acelaşi timp o concepe ca pe o mişcare inconştientă, „de roi”, convins că numai o acţiune inconştientă dă roade, iar omul care joacă un rol într-un eveniment istoric nu-i înţelege semnificaţia, iar dacă încearcă s-o înţeleagă, parvine la sterilitate. Romancierul îşi propune să ajungă la cunoaşterea legilor istoriei prin elemente infinitezimale, de acelaşi gen, care conduc popoarele; el înlocuieşte studiul personalităţilor izolate prin „istoria *tuturor* oamenilor, a absolut tuturor oamenilor fără excepţie, care iau parte la eveniment”. Obiectivul e utopic. Unele afirmaţii par să amintească de Hegel, din Introducerea la *Prelegeri de filosofie a istoriei*. Pe cont propriu însă, învăţătura despre necesitate ajunge una fatalistă, suspendând voinţa individuală şi libertatea umană.

Reversul patetic constă în denunţarea cultului romantic al personalităţii. „E destul să pătrundem în esenţa fiecărui eveniment istoric, adică în acţiunea întregii mase de oameni care a luat parte la eveniment, pentru ca să ne convingem că voinţa eroilor istoriei nu numai că nu conduce acţiunea maselor, ci este, dimpotrivă, condusă tot timpul de acestea” (IV, 2, I). Tolstoi nu recunoaşte voinţa indivizilor, ci numai „voinţa maselor”, ca expresie a legităţilor ce guvernează lumea. Să-i lăsăm în pace pe împăraţi, pe miniştri şi pe generali, să studiem „mişcarea omenirii”, deplasarea popoarelor (de pildă pe aceea de la începutul secolului al XIX-lea, de la apus la răsărit şi apoi de la răsărit la apus), „suma” tuturor forţelor şi voinţelor în care integrează legile istoriei. Aceasta este ideea fundamentală. Scriitorul nu acceptă individualismul, e încrezător în colectivităţi şi în legităţile lor. În focul polemicii îşi asumă unilateralităţi şi exagerări.

În orice caz, direcţia concepţiei favorizează amplitudinea tabloului. Interesul pentru mişcările de ansamblu ale poporului şi omenirii, pentru suma infinită a voinţelor şi acţiunilor, pentru „arta calculului integral” care să însumeze toate condiţiile şi influenţele exercitate asupra omului, pe toţi oamenii prin a căror activitate se realizează istoria – acest interes este intim corelat cu opţiunea pentru „epopeic”. Viziunea fatalistă nu contravine propensiunii grandioase, dimpotrivă, ea favorizează tendinţa maximalistă, panoramarea globală a istoriei naţionale, cârmuite de legi imuabile. Să ne închipuim, pentru un moment, ce s-ar fi întâmplat dacă Tolstoi ar fi exaltat rolul personalităţii în detrimentul acţiunilor de masă, supraapreciind voinţa liberă în detrimentul necesităţii, absolutizând libertatea în dauna legilor: pe o asemenea temelie filosofică inversă ar fi fost dificil să înalţe o construcţie artistică monumentală, ea ar fi impus mai degrabă analiza migăloasă a trăirilor individuale intime.

5

Tolstoi nu se mărgineşte să-şi expună viziunea istorico-filosofică: o implică permanent în arta sa. Este eronată opinia după care pasajele teoretice reprezintă un corp străin, care ar putea fi îndepărtat; ca şi părerea că ele singure ilustrează convingerile filosofice împărtăşite. E tot atât de iluzorie tentativa de a reduce contradicţiile autorului la un antagonism dintre vederile teoretice şi practica artistică. Între gânditor şi artist pot exista relative necorespondenţe, presiunea existenţială îl poate ajuta pe acesta din urmă să-şi depăşească unele prejudecăţi, „logica vieţii” îi mai corectează artistului limitele propriei logici, pentru a fi mai credibil în zugrăvire decât în raţionamente. La rândul său, acest avans parţial poate să influenţeze pozitiv gândirea teoretică sau scriitorul poate să nici nu-i recunoască prezenţa. (Liberalul Ivan Turgheniev nu a fost încântat atunci când criticul Nikolai Dobroliubov i-a interpretat romanul *În ajun* – în studiul *Când veni-va ziua cea adevărată?*, din 1860 – ca marcat de idei radicale: o nepotrivire între intenţii şi presupusa lor realizare.)

Îndeobşte, artistul şi gânditorul din aceeaşi persoană compun însă o unitate, fie şi contradictorie în măsură variabilă, pe parcursul desfăşurărilor. Întreaga ţesătură imagistică din *Război şi pace*, cu precădere vizând campania din 1812, confirmă şi întregeşte concepţia tolstoiană de filosofie a istoriei. Dacă ar fi să evidenţiez personajele a căror funcţie principală este tocmai aceasta, a căror făptură este subsumată integral activităţii lor istorice – ar trebui să-i numesc, înaintea altora, pe conducătorii celor două armate, pe Kutuzov şi pe Napoleon.

În scenele cu Napoleon, romancierul acoperă de ridicol cultul eroului, pretenţia absurdă de a face totul de unul singur, de a determina soarta omenirii. Ciocnirea aparenţei măreţe cu esenţa meschină produce ilaritate. Mai întâi, Tolstoi acumulează aparenţele. În salonul Annei Pavlovna, Pierre îi ia apărarea şi îl numeşte „titan”. Căutându-şi propriul „Toulon”, îl idolatrizează şi prinţul Andrei. Năruirea iluziilor are loc pe câmpul de la Austerlitz. „Ştia că lângă el era Napoleon, eroul său, dar în comparaţie cu ceea ce se petrecea atunci între sufletul lui şi înaltul nesfârşit al acestui cer pe care alergau norii, Napoleon i se părea în clipa aceea prea mic şi neînsemnat” (I, 3, XIX). Reacţiile teatrale absurde ale împăratului, pentru care morţii sunt „*de beaux hommes*”, iar Bolkonski – „*une belle mort*”, întăresc nepotrivirea între ceea ce pare (vrea să pară) şi ceea ce este Napoleon în realitate. A doua jumătate din roman continuă, cu vehemenţă sporită, să smulgă măşti ce au indus în eroare atâtea capete luminate. Iată discuţia cu Balaşov (III, 1, VI–VII): zvâcnetul pulpei stângi, care – precum orice detaliu imperial – este considerat „un semn mare”; mâna mică, albă şi plină, cu care subliniază declamaţiile grandilocvente neîncetate ş.a. „Se vedea bine că numai ceea ce se petrecea în sufletul *său* prezenta pentru el interes. Tot ce era în afară n-avea pentru el nici o importanţă, pentru că totul în lume atârna, cum i se părea lui, numai de voinţa lui.” Sau, zilele bătăliei de la Borodino şi ordinele, după părerea lui Tolstoi, fără rost, prin care nu ar fi influenţat în nici un fel desfăşurarea evenimentelor. Ori felul cum, aşteptând deputăţia boierilor din Moscova, îşi pregătea în minte o cuvântare „plină de demnitate şi de măreţie”, o adevărată „lovitură de teatru”; şi,

deznodământul scenei, caracterizat „prin groaznicul cuvânt: *le ridicule*…” (III, 3, XIX–XX).

Da, Tolstoi îl prezintă pe Napoleon caraghios – tocmai pentru că are pretenţii absurde, se crede supraom, înzestrat cu puteri excepţionale. Dezastrul campaniei înseamnă şi dezastrul lui moral: mitul invincibilităţii s-a năruit şi nu va mai putea renaşte. Nici în viaţă, căci fuga din Rusia a prefigurat sfârşitul; nici în artă, fiindcă după Tolstoi reabilitarea avea să fie tot mai anevoioasă. Până la *Război şi pace*, Napoleon a beneficiat de tratamente parţial ori integral pozitive, din partea lui Byron, Heine, Béranger, Stendhal şi a altora. După romanul tolstoian, rari scriitori, şi dintre ruşi cu atât mai puţini, l-au adulat pe împărat (precum Marina Ţvetaieva). Dintre francezi, mitul i l-a şubrezit Anatole France, în *Crinul roşu* şi în *Insula pinguinilor*. Egoismul său l-a descris Anna Seghers în două povestiri şi în prelegerea *Ideologia napoleoniană a puterii în operele lui Tolstoi şi Dostoievski*, în ultimul caz vizată fiind ideea lui Raskolnikov, din *Crimă şi pedeapsă*.

Kutuzov este antipodul lui Napoleon, al împăraţilor Alexandru şi Franz, al puzderiei de generali îngâmfaţi şi nepricepuţi care îi înconjoară. El este un om simplu, modest, fără pretenţia de a fi „mare” – „*grand homme*”, cum spune autorul cu ironie şi dispreţ, folosind, şi de data aceasta, în chip negativ, limba cuceritorilor şi al înaltei aristocraţii din saloanele petersburgheze.

Procedeul folosit e tot antiteza dintre aparenţă şi esenţă, dar cu atribute inversate. Kutuzov *pare* un bătrân neputincios, lipsit de voinţă şi iniţiativă, un conducător care nu conduce. Înfăţişarea, gesturile, obiceiurile, traiul lui au toate dimensiuni obişnuite, deseori banale.

Iată, de astă dată, scena inspecţiei de la Braunau (I, 2, I–II). Anterior, Kutuzov dăduse ordin ca regimentul să fie în ţinută de campanie, cu mantale şi pelerine. Dispoziţia are un scop precis, exprimă şi felul de a fi al comandantului. Acesta coincide cu năzuinţa scriitorului: şi el preferă modestia în locul uniformei de paradă. De aceea îl prezintă pe general atât de obişnuit, de cotidian, de apropiat simplităţii soldaţilor, alături de care

luptase la Izmail şi va participa la grele bătălii viitoare. Preţuind în conducător pe om, soldaţii stimează totodată pe conducătorul din om. Ei nu se lasă înşelaţi de aparenţele „meschine”, „antieroice”, ostentativ subliniate. „– Cine dracu’ ziseşi că Kutuzov îi chior de-un ochi? Păi, nu-i? Îi chior de-a binelea! Da’ de unde… frate! Are nişte ochi, mai buni decât ai tu. Până şi cizmele, şi obielele, toate le-a văzut…”

Unii comentatori au interpretat literal polemica tolstoiană. Citind scena consiliului de război la care Kutuzov moţăie (I, 3, XII) sau scenele în care lasă totul pe seama „răbdării şi a timpului”, fără a interveni, pasămite, în desfăşurarea evenimentelor, ei l-au arătat ca într-adevăr mediocru, pasiv, nehotărât, cu singurul merit de a lăsa lucrurile în voia lor. Iluzia lor concordă cu denunţata eroare a istoricilor. „Pentru istoricii ruşi (ciudat şi groaznic lucru), Napoleon – această unealtă netrebnică a istoriei, care niciodată şi nicăieri, nici chiar în surghiun, n-a dat dovadă de demnitate omenească – este obiect de admiraţie şi de entuziasm, este *grand*. Pe când Kutuzov, acest om care, de la începutul şi până la sfârşitul acţiunii sale din 1812, de la Borodino şi până la Vilna, neabătându-se nici o singură dată măcar, prin nici o faptă, cu nici o iotă, de la planul său, poate fi socotit un exemplu rar în istorie, de abnegaţie şi de putere de a intui în prezent însemnătatea viitoare a unui eveniment – Kutuzov li se părea ceva de nedefinit şi vrednic de milă, şi, atunci când vorbesc de rolul lui în anul 1812, ei parcă s-ar cam ruşina întotdeauna de ceva” (IV, 4, V).

Tolstoi vede în fiecare om *o unealtă a istoriei*; numai că, în ochii lui, Napoleon e o unealtă netrebnică, pe câtă vreme Kutuzov – o unealtă folositoare, care a intuit corect, cu abnegaţie şi cu putere, însemnătatea viitoare a unui eveniment. În mijlocul „cetei de nepricepuţi” ce-l înconjura, el singur a înţeles mersul istoriei. El n-a vorbit niciodată despre cele patruzeci de secole care privesc din vârful piramidelor, despre sacrificiile pe care le aduce patriei, în general n-a vorbit despre sine însuşi şi nu a jucat teatru; dar, în simplitatea lui, era un om cu adevărat mare, fiindcă a priceput sensul şi rostul vremii.

Respingând oferta lui Napoleon, care-şi presimţea înfrângerea apropiată, de a încheia o înţelegere, Kutuzov apelează la criteriul suprem: „Acesta este spiritul actual al naţiunii mele”. Se considera exponent al acestui spirit, slugă credincioasă a epocii. Dar „numai” atât pretindea: înţelepciune cumpătată şi voinţă deplină. „Pasivitatea” ascundea încordare şi hotărâre. „Nu-i greu să cucereşti o cetate, greu e să câştigi războiul.” (Idee apropiată de formula citată din *Sevastopol în decembrie*: „nu pentru oraş, ci pentru patrie”.) Kutuzov nu vrea să cucerească, zgomotos dar inutil, „cetăţi”, precum majoritatea generalilor săi; el doreşte ceva mai important – să-şi elibereze patria. De aceea nu se abate de la hotărâri şi acţiuni ce pot fi folosite împotriva lui, dar care corespund cerinţelor şi pregătesc victoria. De aceea cere răbdare şi timp, în timp ce se bate cu pumnul în piept şi ochii i se umplu de lacrimi (III, 2, XVI). Răbdarea o cucereşte prin mistuitoare nerăbdări.

Psihologic, consiliul de la Fili este dintre cele mai concludente (III, 3, IV). Anterior, în opoziţie cu generali ca Wolzogen, el singur înţelegea că bătălia de la Borodino a constituit o ascunsă victorie, o crucială izbândă asupra inamicului. Acum, în opoziţie cu generali ca Benigsen, ordonă retragerea şi părăsirea Moscovei. Decizia pare ilogică, dar e în acord cu situaţia creată. Napoleon suferise un prim eşec (nebănuit de mulţi participanţi la bătălie), se cuvenea să-şi irosească întreaga energie, descompunerea armatei sale trebuia să se desăvârşească – chiar prin cedarea vechii Capitale a Rusiei. Kutuzov intuieşte viitorul şi îi înlesneşte apropierea, neînţeles de generali, împotriva lor, împotriva ţarului şi a curtenilor. Părăsirea Moscovei era obolul cel mai greu al victoriei sperate, dar Kutuzov are puterea s-o ordone. Era un preţ atât de mare încât nici nu putea fi exprimat pe faţă; drept care Kutuzov îi va spune lui Rastopcin, chiar după ce lucrurile se vor fi consumat, că nu predă Moscova fără luptă. Nu e o afirmaţie lipsită de noimă şi răspundere, pur şi simplu exprimă durerea sfâşietoare, când vede „maica” Moscova aruncată pradă jafului şi pângăririi. În comparaţie cu această durere, ce mai conta că el va plăti oalele sparte, că încă de pe acum împăratul şi curtenii îl considerau un

trădător, iar Rastopcin atribuia nenorocirea nepriceperii sale?! Kutuzov se află deasupra acestor meschine considerente, un singur lucru îl preocupă: cum e bine, cum *trebuie* procedat? Şi considerând retragerea inevitabilă – o ordonă fără şovăire.

În discuţia pe care o avusese cu prinţul Andrei, când l-a încredinţat pe acesta de nevoia răbdării şi a timpului, Kutuzov se bătuse cu pumnul în piept, spunând că îi va face pe francezi să mănânce carne de cal! Izbucnirea violentă revine în finalul scenei din Fili, după plecarea generalilor fanfaroni: „Or să mănânce şi ei carne de cal, ca şi turcii! strigă […] Kutuzov, lovind în masă cu pumnul lui puhav" (III, 3, IV). Trupul îi e bătrân şi slab, dar spiritul (preţuit de Tolstoi mai presus de orice altceva) – neşovăitor. Kutuzov avea voinţa de a aştepta. Şi avea încredere în sprijinul soldaţilor. Kutuzov simţea „ceea ce simţea fiecare soldat rus". Ideea este formulată mai târziu, dar ea este dominatoare şi în scena din Fili. Nu degeaba are loc consiliul în izba mujicului Andrei Savostianov, nu degeaba ciocnirea dintre Kutuzov şi Benigsen este redată prin prisma nepoatei mujicului. Duelul e de o seriozitate covârşitoare în ochii „neserioşi" ai unei fetiţe de şase ani. Introducând-o pe Malaşa între „moş" şi „lungan", artistul acordă întâietate aprecierii emoţionale spontane faţă de judecata intelectuală conştientă. Mai importantă însă decât sublinierea tipic tolstoiană a justeţii aprecierii instinctive este simbolizarea încrederii mujicilor în Kutuzov. „Moşul" este omul lor, „lunganul" le e străin. Forţa lui Kutuzov se hrăneşte din simpatia Malaşei. Şi astfel, nu există nimic „mai demn şi mai în acord cu voinţa întregului popor" decât ceea ce făcuse el.

Limpede şi explicit subliniază acest lucru finalul romanului. Autorul îşi definitivează portretul iubit, teoretic şi artistic. În concluzia sa de principiu, el îşi pune întrebarea: cum se poate ca acest bătrân să fi ghicit atât de exact însemnătatea evenimentelor din punctul de vedere al poporului? Şi îi găseşte izvorul în coincidenţa cu sentimentul naţional. „Numai pentru că presimţea în el sentimentul acesta, a ajuns poporul, în chip atât de ciudat şi împotriva voinţei ţarului, să-l aleagă tocmai pe el, bătrânul aflat în dizgraţie, ca reprezentant al războiului popular" (IV, 4, V). Concluzia artistică apare

în capitolul imediat următor. Kutuzov îşi ia rămas-bun de la oştire, mulţumeşte soldaţilor pentru serviciul lor greu şi credincios. Scena împlineşte unitatea dintre Kutuzov şi soldaţii pe care-i numeşte „fraţi”. Cu finalul războiului de apărare se încheie şi rolul lui Kutuzov. Îi urâse pe invadatorii Rusiei; acum, când soldaţii francezi ajunseseră, după propriile sale cuvinte, mai rău decât cei din urmă cerşetori, putea încerca faţă de ei şi milă. În momentul când apărarea ţării luase sfârşit, Kutuzov trebuia înlăturat de la conducerea armatei. „Celui care întruchipase războiul poporului nu-i mai rămânea decât să moară. Şi el muri” (IV, 4, XI).

6

În *Povestirile unui vânător*, Turgheniev relatează cum moşierul instruit şi cu maniere gingaşe Penocikin, în timp ce-şi ospătează musafirul, supărat că vinul n-a fost servit la temperatura cuvenită, ordonă să i se aplice lacheului Feodor o pedeapsă cumplită…

Război şi pace include o scenă asemănătoare ca duritate. Bătrânul prinţ Nikolai Bolkonski este nemulţumit de intenţia fiului său Andrei de a se recăsători şi, ca de obicei, îşi varsă năduful asupra gingaşei prinţese Maria. „A doua zi prinţul nu-i spuse o vorbă fiicei sale, dar ea băgă de seamă că la masă tatăl ei porunci să fie servită mai întâi *mademoiselle* Bourienne. La sfârşitul mesei, când lacheul de la bufet servi după obicei cafeaua, începând iar cu prinţesa, pe bătrân îl apucă deodată furia, zvârli cu cârja după Filip şi dădu imediat poruncă să-l trimită la oaste” (II, 5, II).

Moşierul lui Turgheniev e un liberal, care nu-şi ridică tonul, ci „ia măsuri” fără scandal. Moşierul lui Tolstoi e un conservator, fără a se sinchisi de lustrul european. Vinul sau cafeaua, prost servite, sunt „crima”; biciuirea lui Feodor sau înrolarea lui Filip – pedeapsa. Cum se face însă că pe acest exponent al manierelor patriarhale, cu toate ieşirile sale violente, cititorul îl simpatizează?

Asemănările dintre cele două scene acoperă deosebiri de caracter. Nikolai Andreici e capricios, despotic până şi cu fiinţele ce-i sunt apropiate.

Dar stăpânul din Lîsîe Gorî şi Bogucearovo are o inimă simţitoare. El doar intenţionează să-şi trimită lacheul la oaste, la rugămintea fiicei sale îl iartă. O chinuieşte pe prinţesa Maria, însă nedreptatea şi-o manifestă dintr-o pe cât de egoistă, pe atât de fierbinte dragoste părintească. Conservator, refuză progresul liberal, indiferent dacă e autentic sau mimat. Aristocrat, detestă înalta nobilime de Curte şi din saloanele Petersburgului. E situat departe de mujic, dar simte alături de acesta în 1812. În condiţii vitrege, definitorii i-au ajuns calităţile, care altcândva ar fi putut rămâne neînsemnate.

Cusururi are şi prinţul Andrei, nu numai tatăl său. În ciuda lor, îi îndrăgim pe amândoi. Până şi „negativul” Dolohov se dovedeşte a fi, în cele din urmă, pozitiv. Omul cinic şi crud, egoist şi fără scrupule, care cu sânge rece l-ar ruina pe Nikolai Rostov şi l-ar ucide în duel pe Pierre, s-a regăsit ca un neînfricat conducător al detaşamentelor de partizani. Şi suntem gata să-i trecem cu vederea scăderile de până atunci – întrucât realizăm transferul defectelor în calităţi: trecerea de la răzbunarea crudă la lipsa de compromis în lupta cu Napoleon.

În alte condiţii, patriotismul ar fi fost o trăsătură oarecare; acum, el ajunsese criteriul decisiv. Antipatriotismul prinţului Vasili, al fiicei sale Hélene, al Annei Pavlovna Scherer, al diplomatului Bilibin, al lui Boris Drubeţkoi şi Berg, al generalului Benigsen, al guvernatorului Rastopcin, devin principalul motiv pentru care Tolstoi îi prezintă ca figuri respingătoare. Patriotismul lui Pierre, Andrei, al Nataşei, al lui Nikolai şi Petia Rostov, al lui Kutuzov, Bagration, Denisov, Dolohov, Tuşin şi Timohin, al lui Nikolai şi al Mariei Bolkonski, al lui Ferapontov, Tihon Şcerbatîi, îi face eroi integri şi luminoşi.

În 1812, conta, pentru ruşi, câştigarea războiului. La victorie visează şi bătrânul prinţ Bolkonski, până la moartea sa, după înapoierea lui Alpatîci de la Smolensk (III, 2, VIII). „Sufletul, sufletul mă doare”, exclamă el, având în minte nu numai nedreptăţile proprii faţă de Maria, dar mai ales soarta ţării. „Rusia e pierdută! Au prăpădit-o! Începu apoi să plângă cu hohote şi lacrimi îi curseră din ochi.” Nikolai Bolkonski a trebuit să-şi valorifice virtuţile, căci pe atunci războiul dintre ruşi şi francezi ajunsese să eclipseze

conflictul dintre moşieri şi ţărani, fără ca ultimul să fi dispărut cu totul, dovadă „răscoala” de la Bogucearovo (III, 2, IX–XIV). Bătrânul nu mai trăia pe vremea acestei răzmeriţe. De-ar fi trăit, probabil s-ar fi comportat mai dur decât Nikolai Rostov. În lupta dusă cu duşmanul comun, Dolohov sau Nikolai Rostov luptaseră însă cot la cot cu toţi cei de condiţie joasă. Peste şapte ani, în Epilog, acelaşi Nikolai Rostov se va arăta dispus să apere ordinea autocrată împotriva decembriştilor.

„La noi toate s-au răsturnat şi abia se rânduiesc din nou.” Enunţul din *Anna Karenina* se va potrivi cu deosebire epocii de după reforma agrară din 1861 – inclusiv neorânduirilor urbane descrise de Dostoievski. Însuşi Tolstoi, chiar din *Război şi pace*, presimţea câte „s-au răsturnat” şi aşteaptă să „se rânduiască”. El a descris, în anii şaizeci, evenimente de demult. Cu timpul, îşi va configura „tolstoismul”, neîmpotrivirea la rău prin violenţă, ascetismul, cvietismul, întreaga gândire „karataieviană” proprie. Deocamdată, la începutul epocii de sfărâmări, e în căutarea punctului stabil pe care să se sprijine. Realitatea „solidă” evocată în roman este unitatea naţională în războiul de apărare. Chiar în anii „răsturnărilor”, era balsamul care sugera putinţa unor valori stabile, în şi în ciuda acutelor conflicte.

Dintre scriitorii ruşi ai epocii, Tolstoi era cel mai însetat de caractere integre. Eroismul războiului cu Napoleon îi ameliorau contradicţiile. Faţă de anii şaizeci, „dezechilibraţi”, 1805 şi 1812 îl ajutau să-şi regăsească, temporar, liniştea sufletească. Vor urma, în viaţa şi creaţia lui, noi nelinişti teribile.

7

Aşadar, pe Tolstoi îl atrage personajul exemplar, devenirea lui, chinurile înnobilatoare ale acesteia. Autorul afirmă legăturile dintre estetic şi etic, dintre emoţii şi intelect. Alăturarea afectivă şi raţională a individului de năzuinţele obştii, integrarea lui conştientă şi spontană în preocupările ţării îi definesc, până la urmă, valoarea.

„*Mir*” din titlul cărţii are un sens polivalent. El poate fi „pace”, „lume”, „obşte” (patriarhal ţărănească). Sugerează diverse straturi ale întregului: omenirea – naţiunea – poporul. Poporul este identic, în principal, cu ţărănimea. Sensurile cuvântului „*mir*” pot fi diferenţiate şi integrate. După convingerea lui Tolstoi, „obştea” ţărănească reprezintă baza întregii „lumi” şi fundamentul „păcii” – de astă dată ca ideal, nu sub raport tematic. Omul devine, de aceea, exemplar în măsura în care e integrat în „*mir*”: omenirea şi omenia, obştea şi pacea ei oblăduitoare.

Am menţionat unitatea dintre afectiv şi intelectiv. Tolstoi are preferinţe vădite pentru primul, pentru valorile intuitiv-inconştient-pozitive, pentru frumuseţea spontaneităţii sufleteşti. Cea mai bună dovadă sunt personajele feminine, Nataşa, Maria, Sonia. În cazul lor, autorul este categoric „antiintelectual”. Concepţia lui patriarhală culminează în Epilog, unde chipul metamorfozat al Nataşei polemizează direct cu reprezentările „feministe” de emancipare, asigurarea drepturilor femeii în sfera publică, intelectuală etc. (de pildă cu imaginea Verei Pavlovna din romanul lui Cernîşevski *Ce-i de făcut?*). Nataşa din final poetizează proza cotidiană şi anticipează resentimentele din *Sonata Kreutzer*.

Epilogul nu distonează cu universul feminin din cele patru volume, totuşi scenele anului 1820 supralicitează elogiul patriarhalităţii, prezent şi până atunci. Nataşa, cea de dinainte, de la bal şi de la vânătoare, din timpul evacuării Moscovei şi al despărţirii de Andrei, e poetică în sine, instinctiv şi spontan poetică, ca atare reprezintă o contrapondere a frământărilor care îi chinuiesc pe Andrei şi pe Pierre.

Nataşa e firească, nealterată (de mediul ei, dar şi de civilizaţie şi filosofie), supusă întru totul chemărilor inimii. Întreaga ei comportare – cu erorile săvârşite şi multiplele calităţi – e de o naivitate sănătoasă. Fără să ştie, fără să se gândească la acest lucru, Nataşa e apropiată omului de rând. Felul ei de a fi răbufneşte dintr-o dată în celebra scenă a petrecerii de după vânătoare (II, 4, VII): „Unde, cum şi când sorbise din aerul rusesc pe care-l respira sub oblăduirea unei emigrante franceze, când sorbise fata asta de conte acest duh, de la cine luase ea aceste gesturi, pe care savantlâcul acelor

pas-de-châle ar fi trebuit de mult să-l înăbuşe? Căci duhul acesta şi gesturile care-l exprimau erau tocmai acel inimitabil şi cu neputinţă de însuşit suflet rusesc, pe care-l aşteptase unchiul de la ea”. Şi, mai departe: contesa subţirică, crescută în mătase şi catifea, „putea simţi tot ceea ce simţise şi Anisia, şi tatăl Anisiei, şi mătuşa, şi mama ei, şi fiecare rus în parte”.

Tolstoi foloseşte cuvinte ca „duh”, „suflet”, „simţăminte”, pe care le opune „savantlâcului” culturii occidentale. Nataşa *simte* autentic, aşa cum ar trebui să simtă orice rus. De aceea va înfrunta încercările abătute asupra ţării şi va renunţa la salvarea bogăţiei familiei pentru a-i putea ajuta pe răniţi (III, 3, XVI). Prin pojghiţa de superficialitate transpare seriozitatea. Copila va deveni matură prin dificultăţi de tot felul. Şi, cu toate învăţăturile din Epilog, cam teziste, ne despărţim de Nataşa cu credinţa că, dacă peste câţiva ani soţul ei va fi exilat ca decembrist în Siberia, ea va deveni una dintre acele „femei ruse” cărora Nekrasov avea să le dedice poemul său.

Între Pierre şi Andrei sunt multe deosebiri. Prin fire, Pierre este plebeu, ca atare „democrat”. Andrei este un spirit aris-tocratic, „ales” ca rang, dar şi printr-o izolare semeaţă. Pierre este înţelegător, concesiv, chiar îngăduitor, Andrei – mai rece şi inflexibil. Andrei e grav şi tragic, Pierre – jovial şi lipsit de crispare sufletească. Prin unele trăsături, Andrei e înrudit cu „omul de prisos”, cu Oneghin, Peciorin, Rudin; în schimb, Pierre aduce mai degrabă cu viitorul „om nou” de tipul lui Lopuhov.

Asemănările sunt la rândul lor evidente. Ambii sunt dezgustaţi de miopia egoistă a cercurilor guvernamentale, ambii traversează multiple căutări deşarte, iluzii şi deziluzii, până a găsi calea demnă de urmat. Ambii sunt frământaţi de mari întrebări despre rostul vieţii, soarta individuală şi naţională; şi ajung să-şi subordoneze propriile interese celor obşteşti, înfrângând în sinea lor meschinăria mediului de obârşie.

Câteva din etapele acestor transformări.

„Revoluţia a fost un fapt măreţ”, exclamă Pierre, în salonul Scherer. El vrea să pară îndrăzneţ, sfidător, să-şi afişeze curajos ideile, curajoase şi ele. Fiu nelegitim, cam necioplit, străin în societatea înaltă, el găseşte sprijin

doar la Andrei. Fraza aruncată e însă teribilistă. Beţiile cu Anatol Kuraghin sfârşesc conformist, prin căsătoria cu sora acestuia.

Andrei, la rândul său, ajunge, în timpul campaniei austriece, dezgustat de toţi Bilibinii, pentru care un cuvânt de duh, „*un mot*”, este mai presus de cinste. „*Mon chere, vous etes un héros*” – în gura lui Bilibin lauda este culmea ironiei dispreţuitoare. Da, Andrei doreşte cu ardoare să fie erou. Dar eroismul acesta este de tip „napoleonian”, egocentric, iar goana după un „Toulon” sau un „Arcoli” personale rămâne deşartă.

Perioada dintre 1805 şi 1812 e a crizelor şi a căutărilor. Pierre crede că va găsi fericirea la masoni, dar conţii polonezi a *la* Willarsky nu i-o pot oferi. Acţiunile de filantropie îi ies şi ele pe dos, planurile naive de eliberare a ţăranilor se năruiesc implacabil. În discuţia de la Bogucearovo (II, 2, XI–XII), Andrei este mai crud, dar mai lucid decât Pierre. Mai crud, fiindcă îl crede pe mujic fericit în situaţia în care se află, mai lucid, pentru că bunăvoinţa, singură, într-adevăr nu duce la nimic. E dur şi lucid când califică uciderea duşmanului drept o faptă bună – deci nu-l credem că va rămâne un spectator pasiv, dacă „Buonaparte” va ajunge până la Smolensk şi Lîsîe Gorî…

Depresiunea sufletească a lui Andrei se apropie de sfârşit. Nu degeaba s-a schimbat stejarul bătrân şi noduros, căruia i se simţise atât de apropiat: nici degetele noduroase, nici cicatricele, nici îndoiala şi nici suferinţa de odinioară, nimic din toate acestea nu se mai vedea (II, 3, III). Sentimentul de primăvăratică bucurie este prologul dragostei. Urmează noi încercări şi noi căderi, deziluzia provocată de Speranski şi de propriile planuri de reformă, împotrivirea tatălui faţă de căsătoria proiectată, rătăcirea Nataşei. Războiul reîncepe, Andrei, care şi-a îndrăgit soldaţii, îi cere lui Kutuzov să nu-l reţină la comandament, iar acesta îl aprobă, ştiind că drumul lui e drumul onoarei…

După înfrângerile suferite în activitatea publică şi în viaţa personală, Andrei şi Pierre se reîntâlnesc în preajma examenului lor de maturitate, bătălia de la Borodino. Andrei este ferm, străin de orice compromis. „Francezii mi-au devastat casa şi se duc acum să devasteze Moscova, m-au

insultat şi mă insultă în fiecare clipă. Sunt vrăjmaşii mei; sunt toţi nişte criminali, aşa-i văd eu. Şi tot aşa gândeşte şi Timohin, şi cu el întreaga armată" (III, 2, XXV). Parcă şi acum ar avea în vedere interesele proprii. Dar ele s-au contopit, în conştiinţa lui, cu interesele globale: Moscova este „a lui", ca şi casa devastată! Interesele naţiunii fundamentează unitatea dintre el şi Timohin, între el şi armată. Considerentele sociale îl preocupă acum mai puţin decât pe Pierre. Acesta se simte tot mai apropiat nu pur şi simplu de omul rus, ci de *ţăranul* rus. „Priveliştea acestor mujici bărboşi, care lucrau pe câmpul de luptă, cu cizmele lor ciudate şi grosolane, cu cefele asudate, unii dintre ei cu gulerele cămăşilor ţărăneşti răsfrânte şi sucite, de sub care se vedea pielea arsă de soare de pe clavicule – priveliştea aceasta îl impresiona pe Pierre mai mult decât tot ce văzuse şi auzise până atunci despre solemnitatea şi sensul momentului de faţă" (III, 2, XX).

Pierre alege de bunăvoie calea „calvarului", a suferinţei morale şi fizice, pentru că vrea să pătrundă sufletul oamenilor de rând. Mânat de această dorinţă, pleacă la Borodino, apoi rămâne în Moscova părăsită, îndură prizonieratul. Singur se expune lipsurilor, pentru a se lepăda prin ele de vechea sa făptură. La Borodino soldaţii îl mai consideră un „boier" ciudat, venit în mijlocul lor nu se ştie de ce. În timpul marşului forţat, el este de-acum unul dintre cei mulţi, lovit de urgie în rând cu orice prizonier. „Decăderea" îl umple de bucurie. În Epilog îi spune Nataşei că, dacă ar fi să ia lucrurile de la început, ar trece încă o dată prin toate chinurile îndurate.

Romancierul preconizează o atare „contopire" cu mujicii. „Calvarul" obţinerii sale are un sens religios – în spiritul unui purgatoriu creştinesc, o anticameră a raiului menit să surclaseze contradicţiile. Cotitura din viziunea despre lume a lui Tolstoi se va desăvârşi doar prin anii 1879–1881. Germenii „tolstoismului" sunt însă prezenţi în *Război şi pace* şi în *Anna Karenina*. În prima scriere – mai ales prin ceea ce numim „karataievism".

Încercarea unor istorici literari de a minimaliza rolul atribuit de scriitor lui Platon Karataiev este, cred, eronată. Karataiev nu e un personaj accidental în roman. El şi ideile lui îndeplinesc o funcţie importantă, de a

căuta calea izbăvirii de chinuitoarele întrebări ale lui Andrei şi Pierre, şi chiar din propriul cuget.

Personajul imaginat de autor e o chintesenţă a patriar-halismului ţărănesc, într-o răsfrângere inconfundabilă, cu „slăbiciuni” ridicate la rang de virtuţi. Karataiev propovăduieşte de pe acum „neîmpotrivirea la rău prin violenţă”, esenţa concepţiei târziului Tolstoi, nucleul viziunii lui „tolstoiste”. Mai este însă şi un personaj memorabil, fascinaţia faţă de care contribuie decisiv la metamorfozarea lui Pierre. Ne-am putea întreba asupra câtimii exacte în care Platon Karataiev transfigurează psihologia ţărănească din perioada conceperii sale ori a timpului premergător, în care e situat; altfel spus, cât exprimă el dintr-o stare de spirit şi suflet anterioară şi cât dintr-una ulterioară reformei agrare şi efectelor ei.

Oricum, „karataievismul” depăşeşte figura lui Karataiev. E o modalitate de raportare la „*mir*”, acea unitate preconizată de romancier între „pace” şi „obşte”, între „ţărănesc” („*krestianski'*”) şi „creştin” („*hristianski'*”). Apropierea de popor o măsoară, în conştiinţa şi purtarea personajelor pozitive, acumularea trăsăturilor „karataieviene”. Le putem identifica la Kutuzov, Marie, Andrei, Pierre şi alţii. Amplificate şi unite într-o concepţie unitară, ele vor duce la „tolstoism”, la ideologia propovăduită de autorul tratatelor moral-religioase, de întreaga sa publicistică, dar şi de romanul *Învierea*.

Catharsisul prinţului Andrei din timpul primei răniri (Austerlitz) nu este nici el lipsit de accente religios-mistice. Ele devin puternice după cea de a doua rănire (Borodino). Pe sufletul lui pune stăpânire principiul creştin al iertării şi iubirii, el varsă lacrimi de duioşie pentru rătăcirea oamenilor, fie ea a lui Anatoli Kuraghin, sau propria sa rătăcire; recunoaşte ca suprem ţel al vieţii compasiunea, dragostea faţă de prieteni şi de duşmani, dragostea „pe care a propovăduit-o Dumnezeu pe pământ”. Curând, el ajunge la convingerea că tot ce există – există prin iubire, iubirea este viaţa, iubirea este Dumnezeu. În acest fel, înfruntarea tacită dintre Andrei şi prinţesa Maria se termină prin victoria ei, prin izbânda moralei religioase.

În subtextul discuţiilor dintre Andrei şi Pierre a existat conflictul între tăria primului şi moliciunea celui de-al doilea. În aceste dispute, Pierre exprima principiul iertării şi al iubirii generale. Nu este deloc întâmplător că ideile lui Karataiev găsesc un răsunet deosebit tocmai la el. Pierre ajunge ecoul „puternicei şi neputincioasei Rusii!” (Nekrasov). Într-un anumit sens, Tolstoi însuşi va urma drumul lui Pierre. Trecând de la poziţiile nobiliare la cele ţărăneşti, el va îmbina neiertarea racilelor constatate cu „autoperfecţionarea moală”, de până la renunţarea la carne în schimbul chifteluţei de orez. La Tolstoi, ambele laturi vor fi mai accentuate. Dar ele sunt conturate şi la Pierre. Concluzia e una mistică: viaţa este Dumnezeu, a iubi viaţa înseamnă a-L iubi pe Dumnezeu! Prin noua pace dobândită, el vrea să-şi domolească neliniştea interioară. Pentru moment, totul îi pare limpede, teribila întrebare de odinioară „pentru ce?” nu-l mai chinuieşte.

În ultimul volum, Pierre şi Andrei îşi „rezolvă” problemele: prin moarte sau printr-o viaţă nouă. Intelectul îşi cedează locul iubirii, credinţei. Dar şi liniştea dobândită e doar un moment în dezvoltarea lui Pierre. Epilogul îi reliefează alte „probleme”. În 1820, devine pre-decembrist. Recunoaşte că poporul e chinuit, tot ce e tânăr şi cinstit e înăbuşit, lucrurile nu pot să meargă mai departe aşa; dar se şi teme de ridicarea unui nou Pugaciov. Scopul lui suprem este „siguranţa obştească”. Situaţia e acum diferită de cea de pe vremea războiului. Nikolai Rostov, care în 1812 fusese un bun patriot, este acum adeptul atotputernicului exponent al autocraţiei ţariste, Aleksei Arakceiev. Cât priveşte căutările lui Pierre, ele – după propria-i mărturisire – ar găsi înţelegere la Andrei Bolkonski, dar nu ar fi aprobate de Platon Karataiev. Bănuim că Pierre e pe cale de a depăşi vechiul „*mir*” karataievian, spre a se apropia de o altă „lume” în care „pacea” e pregătită prin alte „războaie”, prin răscoale civile precum cea din 1825.

Viitorul lui Andrei îl întruchipează fiul său Nikolinka Bolkonski. Nikolinka ţine să fie demn de tatăl său, să săvârşească fapte eroice ca Mucius Scaevola şi oamenii pe care-i descrie Plutarh, lucruri de care chiar şi tatăl, *el* anume, ar fi mândru. Scena de încheiere a părţii propriu-zis

artistice este simbolică (Epilog, 1, XVI). În visul lui Nikolinka, imaginea lui Andrei şi a lui Pierre se contopesc într-un tot. Ni se sugerează că Nikolinka va continua tot ce e valoros şi în părintele, şi în educatorul său.

8

Tolstoi scria că în *Anna Karenina* a îndrăgit „ideea familială”, iar în *Război şi pace* – „ideea populară”. Aceasta străbate de fapt şi următorul roman, direct – prin Levin, indirect – prin Anna. La rândul său, ideea familială îi este dragă scriitorului şi cu primul prilej – la familiile Bolkonski şi, îndeosebi, Rostov, nemaivorbind de atmosfera casnică din Epilog. Accentele sunt totuşi diferite. *Anna Karenina* redă stabilitatea ori instabilitatea relaţiilor sociale şi umane prioritar prin prisma familială. Familiile lui Oblonski, Karenin, Vronski, Levin exprimă în mic tot ce se petrece în mare. De unde şi celebra primă frază a cărţii: „Toate familiile fericite se aseamănă între ele, fiecare familie nefericită e nefericită în felul ei”.

Elaborând *Război şi pace*, Tolstoi şi-a concentrat iniţial atenţia tot asupra vieţii de familie; treptat, însă, romanul „de familie” s-a transformat în tumultuosul roman „de război”: tema centrală a ajuns una subordonată.

În ultimă instanţă, liniile „familială” şi „populară” sunt împletite în ambele cărţi. *Război şi pace* înclină balanţa, din ce în ce, dinspre „pace” înspre „război”. *Anna Karenina* ni-l prezintă pe Levin în mediul ţărănesc, fără ca acesta să treacă în avanscenă. Raportul e invers în romanul premergător: obştea combatanţilor avansează la rang de erou principal. În acest personaj colectiv sunt topite profilurile individuale. Tocmai datorită masei de ostaşi combatanţi şi mişcărilor tumultuoase parcurse de ele a fost avansată comparaţia cu *Iliada*, vorbindu-se de un „roman-epopee”.

Astfel, în carte apar peste 500 de personaje, dintre care 70 detaliat înfăţişate. Din numărul total, 200 apar cu nume. Aproape fiecare personaj provenit din mediul privilegiat este dublat prin câte un reprezentant al păturilor de jos: Pierre – prin Karataiev, Nikolai Rostov – prin Lavruşka,

bătrânul prinţ Bolkonski – prin Tihon. În jurul familiilor Bolkonski şi Rostov gravitează un mare număr de oameni simpli, accentuând trăsăturile patriarhale ale acestor familii. De pildă, alături de Rostov îi găsim pe Vasilici şi Mavra Kuzminişna, pe vizitiul Efim, pe rândaşul Ignat şi feciorul Mişka, pe Danilo, pe Anisia Feodorovna, de la unchiul Nataşei. Unchiul însuşi sau puternica personalitate a Mariei Dmitrievna ilustrează legăturile patriarhale, „rostoviene”, cu ţăranul.

Decisivi nu sunt însă ţăranii din conacele boiereşti şi din jurul lor, ci ţăranii-soldaţi. Ei sunt prezenţi cu precădere în fundalul războiului. Compania, regimentul, armata reprezintă principala formă prin care facem cunoştinţă cu ţăranii şi cu multe figuri individuale. Tolstoi nu descrie întreaga diversitate a vieţii ţărăneşti, ci îndeosebi psihologia participanţilor la război. Din peste o sută de scene de masă, covârşitoarea majoritate recreează atmosfera campaniilor militare. Reamintesc unele scene de grup.

Mulţimile apar pentru prima oară în partea a doua a volumului întâi. Tolstoi a refăcut de mai multe ori începutul acestei părţi. În variantele iniţiale, atenţia îi era concentrată asupra lui Nikolai Rostov, apoi a introdus pe rând alţi ofiţeri, iar în cele din urmă în prim-plan i-a trecut pe soldaţi, chipul regimentului însuşi. Andrei sau Nikolai Denisov apar în ultima formă nu independent, ci integraţi acestei imagini de ansamblu.

Prima scenă de masă este aceea a inspecţiei de la Braunau. După inspecţie (I, 2, II), soldaţii discută între ei despre Kutuzov şi „Bunăparte”, douăzeci de voci intonează cântecul „Of tinda, mea cea nouă, tindă…”. Autorul îmbină frânturi de discuţii şi cântece. Soldaţii rămân îndeobşte necunoscuţi cititorului, chiar când sunt numiţi, ca Fedeşov. Importă nu fiecare personaj în parte, ci întregul.

La fel – scena traversării râului Enns (I, 2, VI–VIII). „Fraţii se înghesuiau umăr la umăr […] trecând pe pod ca o masă compactă, neîntreruptă.” Valurile râului se suprapun cu „valurile de soldaţi” de pe pod. Prindem câte o frază aruncată de „un soldat cu mantaua ruptă”, de „soldatul bătrân”, zărim „un grup de soldaţi veseli” sau pe caporalul care glumeşte cu unul Zikin. Voia bună nu dispare nici în cele mai grele clipe. Infanteriştii îi

privesc zeflemitor pe „husarii fercheşi şi spălaţi”. Trece escadronul lui Denisov, scriitorul evocă (între ghilimele, de parcă ar aparţine unor persoane cunoscute) crâmpeie de gânduri de fapt caracteristice mulţimii. Cugetările sunt ale tuturor: „Asemenea întrebări şi le punea fără să vrea, cu strângere de inimă, fiecare om din mulţimea aceea de trupe […]”.

Luptele de la Schöngraben şi Austerlitz ne oferă, pe de o parte, mari panoramări de ansamblu (mişcarea regimentelor şi a armatelor, atacurile etc.), pe de altă parte, mici unităţi componente. Eroismul bateriei lui Tuşin în lupta de la Schöngraben e în acord cu comportamentul celorlalţi. Tuşin este solidar cu soldaţii lui. Neînfricat, are şi impulsuri prevestitor „karataieviene”. Tuşin nu se teme de moarte, dar se teme de superiori! Gândeşte ca subalternii săi. Tunul e pentru el Matveievna, francezii – furnici, servantul de la tunul al doilea – un moş, iar el însuşi – un ciclop.

În 1812, războiul dobândeşte tot mai mult un caracter popular. Noua sa calitate apare începând cu scena din Smolensk (III, 2, IV). Aici acţionează „civili”, nu militari. Schimbarea atitudinii faţă de război o ilustrează fostul rândaş Ferapontov, la hanul căruia a tras trimisul bătrânului prinţ, Alpatîci. La început, Ferapontov nu-i ia în serios pe invadatori şi este împotriva părăsirii Smolenskului. În timpul bombardării oraşului, el se schimbă treptat şi ajunge să-i îndemne pe soldaţii care au intrat în prăvălia lui: „Luaţi tot, băieţi! Să nu le mai rămână nimic diavolilor!”. „S-a isprăvit! S-a dus Rusia, Alpatîci – strigă el. Dau foc chiar eu cu mâna mea. S-a isprăvit…” Sentimentele lui Ferapontov coincid cu cele ale lumii ce forfoteşte pe străzile oraşului asediat. Pe măsura acumulării nenorocirilor, cresc ura şi dorinţa de a se dărui cauzei naţiunii ameninţate.

Bătălia de la Borodino (III, 2) e cea care probează vitejia tuturor. „Vor să dea năvală cu tot poporul” – îi spune lui Pierre soldatul „cu un zâmbet trist”: fraza devine simbolică pentru războiul popular. „Secretul” recreării acestei bătălii l-au dibuit numeroşi cercetători. Paradoxal, sunt puţine scene propriu-zis de masă – ele îi portretizează totuşi pe soldaţii şi mujicii participanţi la bătălie; un grup relativ mic de oameni – sugerează toată armata; sectoare şi acţiuni lăturalnice – oferă atmosfera momentelor

culminante; lui Napoleon îi sunt consacrate mai multe pagini decât soldaţilor – dar cititorul este convins de contrariul; culorile folosite sunt obişnuite, chiar banale – rezultatul e neobişnuit de viu.

Ca întotdeauna la Tolstoi, accentul cade pe lăuntric, nu pe exterior. Totul depinde, după spusele lui Andrei, „de sentimentul care este în mine, în el – şi arată spre Timohin –, în fiecare soldat”. Aflăm lucruri cotidiene despre diverşi soldaţi, „unul”, „altul”, „cineva”, „alţi soldaţi”, „un ofiţeraş tinerel”, Hvedor ş.a. Prin acumularea atâtor trăsături mărunte, percepem însă latura comună a acestor soldaţi fără nume şi destin individual: frumuseţea lor sufletească.

Descrierea părăsirii Moscovei (III, 3) continuă procedeul. Vedem lucrători de fabrică, servitori, mujici, funcţionari, grupuri de soldaţi, teferi şi răniţi. Abandonarea Capitalei e detaliată pe multe planuri. „Plecau fiindcă pentru poporul rus nu putea încăpea întrebarea dacă va fi sau nu va fi bine la Moscova sub administraţia franceză. Sub administraţia franceză nu puteau rămâne: era tot ce putea fi mai rău.” Urmărim şuvoiul trupelor prin Moscova, îmbulzeala de pe podurile Kamennîi, Moskvoreţki şi Iauzski, discuţiile soldaţilor; apoi scena din cârciumă cu lucrătorii de fabrică şi bătaia lor…

Oamenii de rând nu sunt idealizaţi, au ieşiri grosolane, un scăzut nivel de înţelegere a situaţiei. În maniera sa polemică, Tolstoi creează situaţii tot mai nefavorabile lor – pentru ca şi mai pregnantă, şi mai convingătoare să apară concluzia favorabilă. Exemplul cel mai edificator îl constituie scena uciderii lui Vereşciaghin. Observând „prostimea, drojdia poporului, plebea” adunată în faţa casei sale, incapabilul Rastopcin realizează că energia acumulată, periculoasă pentru cei de teapa lui, trebuie descărcată într-un fel. Victima la îndemână este Vereşciaghin. Descriind uciderea acestuia de către capetele înfierbântate, autorul săvârşeşte un nou „miracol” artistic: slăveşte o cauză dreaptă printr-o acţiune criminală! O mânie oarbă ţâşneşte din energia necanalizată încă într-o direcţie folositoare. „Vor să dea năvală cu tot norodul.” Dar calea de la răzbunarea absurdă din faţa casei

guvernatorului Moscovei şi până la acţiunile de partizani nu este atât de lungă pe cât s-ar părea!

Războiul „clasic” s-a transformat într-unul deosebit. „Bâta războiului popular se ridică în toată ameninţătoarea sa putere”, simplu, dar cu un scop bine stabilit, acela de a ciomăgi duşmanul până la izgonirea ultimului invadator, până când în suflet sentimentul obidei şi dorul răzbunării se preschimbă în milă şi dispreţ. Confirmarea o aflăm în lupta detaşamentului de partizani de sub conducerea lui Denisov (IV, 3). Simbolul noului război, deloc „elegant”, este mujicul din satul Pokrovskoie, Tihon Şcerbatîi. Tihon întruchipează neînduplecata răzbunare ţărănească. Întâi a acţionat pe cont propriu, apoi a cerut să fie primit în unitatea lui Denisov. Aici îndeplineşte cele mai grele şi mai periculoase acţiuni.

Tihon Şcerbatîi se află la antipodul lui Platon Karataiev. Convins că Platon este „nepătrunsa, rotunda şi veşnica întruchipare a spiritului de simplitate şi adevăr”, Tolstoi l-a plămădit totodată pe Tihon ca pe un alt exponent al „adevărului” naţiunii sale. În timp ce Platon îi povesteşte lui Pierre întâmplarea cu negustorul bătrân care fusese osândit pe nedrept, dar care s-a supus fără să crâcnească voinţei divine, Petia Rostov îl ascultă pe Tihon relatând cum a prins „limba” după care fusese trimis. Fără a fi precum Platon, „misterios” şi „extatic”, Tihon (din stirpea lui Razin şi Pugaciov) asigură victoria efectivă în războiul de partizani.

La sfârşitul campaniei victorioase, Tolstoi mai reia o dată înfăţişarea globală a armatei. În ultima zi a luptelor de la Krasnoie, el evocă clipele „obişnuite” de odihnă ale unui regiment de muşchetari (IV, 4, VII–VIII). Din nou răsună diferite voci, crâmpeie dintr-o discuţie despre francezi şi despre necazurile proprii. Fugitiv se perindă în faţa cititorului Makeiev, „roşcovanul”, „soldatul cel slăbuţ”, „soldatul cel tânăr şi frumos” Kiseliov…

Autorul acumulează o sumedenie de nuanţe individuale pentru imagini de ansamblu. Regimentul sau armata sunt efectul însumării nenumăratelor replici, trăsături, personaje. Soldatul tânăr, roşcovan sau slăbuţ participă la un montaj ca şi cine-matografic. Personajul există câteodată de sine stătător,

alteori rămâne o scânteiere de moment. Tehnica folosită seamănă cu procedee ulterior folosite de regizorii de film, care deasemenea potenţează detaliile în aranjamente globale.

Raportul e între componente şi ansamblu. Tolstoi schimbă accentele, prezintă până şi personajele centrale ba ca *elemente* ale întregului, ba ca părţi din *întreg*. La rându-i, personajul accidental e fie un *moment* al reprezentării globale, fie o clipă din *totalizare*. Fiecare element, moment, component e inconfundabil – şi integrat. Profunzimea şi lărgimea se susţin reciproc. Personaje, fapte, scene ne atrag pe rând şi ne încântă laolaltă. Ne aflăm sub fascinaţia unei măiestrii artistice în egală măsură „diferenţiale” şi „integrale”.

1 Cifrele indică, pe rând, volumul, partea şi capitolul.

FEODOR DOSTOIEVSKI – *AMINTIRI DIN CASA MORŢILOR*

1

Rar biografie cu fracturi atât de grave, potenţial fatale, ca aceea a lui Feodor Mihailovici Dostoievski.

S-a născut la 30 octombrie (11 noiembrie) 1821, la Moscova. Mama, Maria Feodorovna, natură religioasă şi poetică, provenea dintr-o familie de negustori; ea a murit curând, în 1837. Tatăl, medic cu rang nobiliar într-un spital moscovit pentru săraci, împroprietărit cu o mică moşie în gubernia Tula, a fost ucis, pentru cruzimea comportamentului său, de ţăranii iobagi, într-o izbucnire de revoltă din 1839. Împreună cu fratele său Mihail, mult iubit de el, Feodor se înscrie la şcoala de inginerie militară din Petersburg, o absolvă, lucrează însă doar un an într-un departament de proiectare inginerească, dându-şi demisia spre a se putea dedica activităţii literare.

După traduceri din franceză, printre care şi a romanului balzacian *Eugénie Grandet* în 1844, anul următor încheie propriul său roman de debut, *Oameni sărmani*. Manuscrisul e parcurs cu entuziasm de către criticul Bielinski şi poetul Nekrasov, iar ultimul îl şi publică, în 1846, în revista pe care o editează. În acelaşi an, într-o altă revistă, apare cel de-al doilea roman al său, *Dublul*. Spre deosebire de primul, întâmpinat călduros,

acesta e un semieşec, întrucât prevesteşte o modalitate de pătrundere în dedublarea persoanei încă greu asimilabilă de către cititori şi chiar de către critici, una antinomic psihologică pe care o vor explora cu strălucire marile romane de mai târziu. Pe lângă povestiri, tânărul Dostoievski mai elaborează *Nopţi albe*, subintitulat *Roman sentimental* (1848) şi *Netocika Nezvanova* (1849), proiectat ca roman, dar transformat în povestire.

În acest moment creaţia îi este brutal frântă. Pentru vina de a fi citit, la 15 aprilie 1849, la întâlnirea unui grup de „*petraşevişti*” (adepţii lui Mihail Vasilievici Petraşevski, organizatorul şi conducătorul primului cerc de socialism utopic din Rusia), celebra, dar interzisa de către cenzura ţaristă, „*Scrisoare a lui Bielinski către Gogol*” din iunie 1847 – Dostoievski este arestat, împreună cu alţii, pe 23 aprilie, închis în fortăreaţa Petropavlovskaia (Petru şi Pavel), judecat şi, la 16 noiembrie, condamnat la moarte prin împuşcare. Urmează sinistra farsă a „execuţiei” din 22 decembrie 1849: laolaltă cu alţi condamnaţi scoşi în piaţa Semionovski din centrul Petersburgului, unde, îmbrăcaţi, pe un ger de minus 21 grade, doar în cămaşa albă mortuară, sub privirile a trei mii de spectatori, li se citeşte sentinţa; primii trei sunt legaţi la stâlpul de execuţie; el însuşi era al şaselea, făcea deci parte din grupul următor, rămânându-i de trăit câteva minute; după care ceremonia este brusc întreruptă şi condamnaţilor li se citeşte decizia Maiestăţii Sale imperiale, ţarul Nicolae I, de a li se dărui viaţa, comutându-li-se pedeapsa în muncă silnică la ocnă, pe timp de patru ani, urmată de slujba în surghiun ca soldaţi de rând. Detaliile le cunoaştem din scrisoarea scrisă în aceeaşi zi fratelui Mihail, cu completările cercetătorilor. Ţinem însă minte şi fragmentul de la începutul romanului *Idiotul* (Partea întâi, capitolul II), în care prinţul Mîşkin relatează, în casa familiei Epancin, între altele, respectiva scenă în următorii termeni abia cifraţi: „Poate că există undeva vreun om căruia, după ce i s-a citit sentinţa de condamnare la moarte şi a fost lăsat o vreme pradă spaimei, să i se fi spus până la urmă: «Du-te, ai fost iertat!». Ei bine, omul acesta ar şti poate să ne povestească prin ce a trecut. Hristos însuşi a vorbit de acest înspăimântător supliciu. Nu, nu! Nu se cade ca omul să fie tratat astfel!”.

La 24 decembrie 1849, convoiul de condamnaţi a pornit spre Siberia, pe 24 ianuarie 1850 a ajuns în fortăreaţa Omsk, unde Dostoievski e închis ca ocnaş până la mijlocul lunii februarie 1854, răstimp în care i se şi declanşează crizele de epilepsie. Apoi e înrolat ca soldat într-un batalion din Semipalatinsk, doar după moartea ţarului Nicolae I fiind avansat ofiţer. Pe 18 martie 1859, i se permite eliberarea din armată şi întoarcerea în Rusia europeană. Pleacă la Tver, în noiembrie revine la Petersburg. La ocnă a stat patru ani, iar în surghiun mai mult de cinci – în total aproape un deceniu. Ar fi putut fi executat, ar fi putut muri în detenţie: ne-ar fi rămas atunci doar o mică parte din creaţia lui, despre care nici n-am fi bănuit că prevesteşte capodopere.

2

Zapiski iz Miortvogo doma (literal, *Însemnări din Casa morţii*), traduse în româneşte cu titlul *Amintiri din Casa morţilor*, au început să apară în ziarul *Russki' Mir* (*Lumea rusă*) în toamna anului 1860. La 1 septembrie au fost tipărite introducerea şi capitolul I, apoi, după o întrerupere, ele au fost reluate şi completate cu capitolul II (4 ianuarie 1861) şi urmate de capitolele III şi IV (11 şi 25 ianuarie 1861). Textul integral al cărţii a fost publicat în revista lui Dostoievski *Vremia*: întâi, prin reproducerea amintitelor patru capitole, apoi – după romanul *Umiliţi şi obidiţi* – şi capitolele următoare (septembrie, octombrie, noiembrie 1861, ianuarie, februarie, martie, mai, decembrie 1862). În volume de sine stătătoare cartea a fost tipărită în 1862, 1865 şi (ca ultimă ediţie antumă) în 1875.

Autorul şi-a proiectat scrierea fiind încă la ocnă. Curând după ieşirea sa din puşcărie, el trimite din Omsk prima scrisoare amănunţită fratelui său Mihail (30 ianuarie – 22 februarie 1854), în care descrie plecarea silnică, în urmă cu ani, din Petersburg, drumul până în adâncul Siberiei, condiţiile de trai pe care le-a îndurat ca ocnaş, chiar ca ocnaş din pătura privilegiată, pe care tocmai din această cauză majoritatea deţinuţilor îl priveau cu antipatie. Totuşi, îşi mărturiseşte satisfacţia pentru experienţa acumulată în anii de

surghiun: „Crede-mă, sunt caractere profunde, tari, minunate; cât de fericit eram să descopăr aur curat, sub crusta grosolană care-l acoperea”. „Ce galerie de tipuri populare, ce caractere am adus cu mine de la ocnă! M-am amestecat cu ei şi de aceea îi cunosc, pare-se, temeinic. Câte poveşti cu vagabonzi, şi bandiţi, şi cu oameni ai pegrei, cu existenţa amărâtă! Ar ajunge să umple volume întregi. Ce popor teribil. În genere, pentru mine vremea nu s-a irosit. Dacă n-am cunoscut Rusia, am cunoscut în schimb bine poporul rus, şi încă atât de bine, cum poate nu-l cunosc mulţi.”

Dostoievski îi comunică lui Apollon Nikolaievici Maikov (18 ianuarie 1856) că, pe când era închis, a elaborat „în cap” o povestire amplă. „Dar, ieşind de la ocnă, deşi totul era gata, n-am scris. N-am putut să scriu.” În acelaşi an, el îşi anunţă fratele şi cunoscuţii că lucrează la „un roman mare”, format din „episoade diferite unul de altul şi de sine stătătoare”, un roman despre „aventurile unui personaj”. Prima parte, în ciornă, a fost, se pare, distrusă. Autorul se hotărăşte să elaboreze, mai întâi, povestirile *Visul unchiului* şi *Stepancikovo şi locuitorii săi.* Abia după aceea revine la cartea proiectată. Îi comunică fratelui din Tver (11 octombrie 1859) intenţia de a publica anul următor „Casa morţilor”.

Pe lângă aceste scrisori, aşa-numitul „*Caiet siberian*” al scriitorului cuprinde expresii populare şi zicale, folosite mai târziu în *Amintiri* şi în alte opere. Există şi relatările unor apropiaţi ai lui Dostoievski: potrivit lui P.K. Martianov, deţinutul începuse încă din temniţă să lucreze la viitoarea sa carte; cu permisiunea lui T.I. Troiţki, medic-şef la spitalul închisorii, Dostoievski scrisese la spital primele capitole, rămase mult timp în păstrarea infirmierului-şef de acolo; A.E. Vranghel, un prieten din Semipalatinsk, îl văzuse lucrând la carte. *Amintirile* au cunoscut, aşadar, o îndelungată gestaţie, ceea ce a şi permis definitiva lor elaborare într-un răstimp scurt.

3

În creaţia dostoievskiană, *Amintiri din Casa morţilor* sunt singulare prin structură, distincte comparativ şi cu scrierile anterioare, dar şi cu marile romane următoare. Cartea a fost recunoscută ca „intermediară” între *poezie* şi *adevăr*, între mărturie subiectivă şi naraţiune obiectivă. Ea este bazată pe trăirile martorului ocular, urmele documentării nefiind disimulate. Totodată, ea este şi un rod al fanteziei creatoare. În literatura rusă a timpului, osmoza veridicităţii reportericeşti cu imaginaţia asumată a fost frecventă: la Lev Tolstoi, în *Povestirile din Sevastopol*, rememorând episoade din războiul ruso-turc prin avatarurile proprii de pe front; sau la Aleksandr Herzen, în *Amintiri şi cugetări*, frescă a epocii şi autobiografie spirituală. Dostoievski dorea să convingă cititorul asupra autenticităţii relatării, ţinea să nu înceţoşeze exactitatea faptelor printr-un exces de inventivitate. De aceea a renunţat la obişnuita sa manieră de expunere prin intermediul unor conflicte palpitante, optând pentru derularea întâmplărilor în cheie epică, păstrându-se dramatismul inerent. Cartea e greu de inclus în vreunul dintre compartimentele literare clasice, ea e situată la răscrucea genurilor şi a speciilor. Cele mai extraordinare întâmplări sunt relatate aparent detaşat, cu aerul omului lipsit de capacitatea de a se mai minuna de ceva. Tocmai această distanţare părelnic calmă îi conferă structurii epice un fior liric şi tragic. Recon-stituirea se înscrie în filiaţia literaturii ruse preocupate de interogaţiile grave asupra condiţiei umane – ca prim document despre ocnă şi deportaţi. Pregătindu-se să descrie jocurile de noroc (în *Jucătorul*), Dostoievski îi scria lui Nikolai Strahov, din Roma, la 18 (30) septembrie 1863: „[...] *Casa morţilor* a atras atenţia publicului ca o înfăţişare a ocnaşilor, pe care, până la *Casa morţilor*, nimeni nu i-a zugrăvit *plastic* [...]”. Experienţa o va relua Anton Cehov în notele de drum despre insula Sahalin.

Natura „intermediară” a *Casei morţilor* o accentuează figura naratorului Aleksandr Petrovici Goreancikov. Printr-un procedeu epic uzitat, autorul îl apropie şi-l distanţează pe cititor de faptele descrise, le acordă acestora un plus de autenticitate faţă de un subiect romanesc obişnuit, mai şi mascând caracterul autobiografic al experienţei. Aflăm

despre Goreancikov unele detalii: e de provenienţă nobiliară, avea pe atunci cam 36 de ani, a stat zece ani la ocnă pentru a-şi fi omorât soţia, din gelozie. Asupra motivării iniţiale a condamnării, povestirea nu mai revine; dimpotrivă, capitolul al doilea sugerează trimiterea lui Goreancikov la ocnă din motive politice, făcând şi în continuare aluzii în acelaşi sens. Referirile la deţinuţii decembrişti şi la soţiile lor (Dostoievski le întâlnise pe câteva dintre ele), la deţinuţii polonezi, ca şi o serie de alte trimiteri au deconspirat caracterul autobiografic al cărţii, de altfel receptată ca atare. Potrivit mărturiei criticului Orest Miller, scriitorul însuşi i-a mărturisit acest substrat memorialistic: el şi-a reconstituit propria viaţă şi existenţa foştilor ocnaşi, dar cu nume fictive. Deşi în anturajul lui Goreancikov sunt puţini deţinuţi politici, el rămâne un *alter ego* al fostului participant al cercului lui Petraşevski, dintre adepţii căruia condamnaţii au fost dispersaţi în diferite închisori siberiene, spre deosebire de exilaţii decembrişti, care au rămas împreună.

Înlocuirea propriei persoane cu figura unui narator plăsmuit viza imixtiunile cenzurii (de care, totuşi, unele capitole nu aveau să scape). Fostul deţinut, supravegheat şi în continuare de temuta „Secţie a V-a”, până aproape de moarte, a luat şi alte măsuri de precauţie, pentru a nu periclita apariţia cărţii. Una dintre temele ei principale, o adevărată obsesie a lui Goreancikov, este răceala, neîncrederea, duşmănia cu care oamenii de rând îi privesc, chiar şi la ocnă, pe deţinuţii de provenienţă nobiliară. Înstrăinarea acestor „aleşi” de masa întemniţaţilor este reluată des, tot mai apăsat, până la mărturisirea concluzivă (Partea II, capitolul VII): un *domn* nu va fi niciodată recunoscut de ceilalţi ocnaşi ca fiind „de-al lor”, va fi dispreţuit ani de-a rândul, nu va avea prieteni, va rămâne un străin, despărţit printr-o „prăpastie adâncă de popor, trăind surghiunit în mijlocul poporului”. Convingerea aceasta Dostoievski şi-a format-o, probabil, datorită experienţei personale. O va relua în epilogul romanului *Crimă şi pedeapsă*, unde Raskolnikov va ajunge într-o nouă „Casă a morţilor”. Condamnat la deportare şi la opt ani de muncă silnică, pentru uciderea bătrânei cămătărese şi a Lizavetei, Rodion va percepe aceeaşi „prăpastie înfiorătoare, de

nestrăbătut, care-l despărţea de toţi oamenii aceia”; va fi dispreţuit, batjocorit şi urât, de criminali fioroşi, care la un moment dat vor voi „să-l omoare ca pe un ateu”. Necredinţa va constitui o motivare a dezbinării celor „două naţiuni deosebite”, înstrăinarea de Dumnezeu îi înstrăinează – insistă autorul – şi de popor pe revoluţionari, inclusiv pe deportaţii politici polonezi. (Asemănător va fi diagnosticul lui Tolstoi în romanul său *Învierea*.) Această explicaţie lipseşte încă din *Amintiri,* deşi renaşterea la o viaţă nouă şi „învierea din morţi”, speranţă care-l însoţeşte pe Goreancikov la despărţirea de locul îndelungatei sale detenţii, prefigurează renaşterea treptată, „învierea lui Lazăr”, pe care, în cele din urmă, cu sprijinul Soniei Marmeladova, o va dobândi Rodion Raskolnikov. O prefigurează alte câteva scene din *Amintiri*, în care e intonată dragostea creştinească, precum în pasajul în care Alei, băiatul daghestanez pur, nepătat, delicat, cinstit, care şi la ocnă îşi păstrează inima curată şi plină de simţire, îi aminteşte povestitorului cuvintele lui Iisus: „Iertaţi, iubiţi, nu nedreptăţiţi pe nimeni, iubiţi-i şi pe vrăjmaşii voştri”.

4

Dintre cei 250 de ocnaşi, reprezentanţi ai tuturor gu-berniilor şi naţionalităţilor imperiului rus, pe care a avut prilejul să-i cunoască, împărtăşindu-le soarta, Goreancikov–Dostoievski ne înfăţişează un mare număr de personaje, în majoritatea lor oameni umili. Unii dintre ei sunt cu totul paşnici. Între ei se află bătrânul sectant din Starodubie, „moşul”, în suflet cu o tristeţe fără leac; sau Akim Akimîci – fostul sublocotenent din Caucaz, care şi-a asumat dreptul de a-l judeca şi executa pe prinţul muntean vinovat de a fi incendiat o cetate paşnică –, personaj naiv şi sfios, cu desăvârşire impasibil şi neputincios să priceapă pentru ce a fost condamnat la doisprezece ani de muncă silnică; din aceeaşi categorie mai fac parte giuvaergiul şi cămătarul Isai Fomici Bumstein, vestit printre ocnaşi pentru cât timp poate rezista la baia de aburi şi aşteptând să se însoare la sfârşitul condamnării sale de douăzeci de ani; Bakluşin, care a ucis un neamţ bogat,

noul pretendent la mâna logodnicei sale, Luiza, numai pentru că rivalului său i-ar lipsi curajul de a-l ucide pe el; paricidul despre care în primul capitol naratorul notează cu înfrigurare că îşi pomenea tatăl cu o deplină linişte sufletească, dar despre care aflăm ulterior, în urma rectificării făcute de „editorul amintirilor decedatului Aleksandr Petrovici Go-reancikov”, că îndurase zece ani de muncă silnică pe temeiul unor învinuiri false, până când adevăraţii ucigaşi fuseseră prinşi şi mărturisiseră totul (acest cutremurător caz avea să-i inspire lui Dostoievski povestea lui Dmitri Karamazov, fals paricid şi el, osândit în locul lui Smerdeakov); sau Lomovii, învinuiţi tot pe nedrept de a-şi fi ucis slugile, ştiind că Gavrilka, aflat printre ei la ocnă, pentru o altă crimă, este adevăratul ucigaş.

Se întâlnesc apoi printre ocnaşi fiinţe lipsite de orice scrupul, criminali de profesie sau oameni care, pentru a-şi satisface dorinţele, sunt gata să sfâşie şi să ucidă. A-v, adică Aristov, este prototipul real al lui Svidrigailov – desigur un prototip tot literar, de vreme ce posteritatea îl cunoaşte numai din transpunerea artistului. Are o recognoscibilă identitate tipologică. Un tânăr provenit dintr-o familie de nobili (ca Stavroghin) şi mânat de o nestăpânită poftă de plăceri (ca Svidrigailov), ticluieşte un denunţ fals prin care vinde, în schimbul unei recompense băneşti, viaţa a zece oameni (cum ar fi procedat, dacă i s-ar fi oferit posibilitatea, Smerdeakov); ca urmare, ajunge la ocnă, unde continuă să fie total lipsit de scrupule (ca Verhovenski-junior). Această fiinţă ticăloasă, fără simţ moral, incapabil de căinţă, cinic şi pervers, cu pofte bestiale, pentru satisfacerea lor gata să înjunghie, să sugrume, cu singura condiţie de a nu fi descoperit, este ruda celor mai josnici soli ai „subteranei”, din romanele dostoievskiene târzii.

Noul „Quasimodo” nu este unicul emisar al Morţii printre paşnicii, uneori simpaticii tâlhari, desfrânaţi şi ucigaşi, din letopiseţul ocnei. Un altul e Gazin, tătarul crud, monstruos, despre care se spune că atrăgea în locuri ferite copilaşi şi, desfatându-se de spaima lor, îi înjunghia cu voluptate sadică (necinstirea copilelor, uciderea lor morală care le împinge la sinucidere, reapare în portretele lui Svidrigailov şi Stavroghin); Gazin e

văzut ca un „păianjen uriaş de mărimea unui om” (motivul păianjenului revine şi el în caracterizarea lui Svidrigailov).

Petrov, deţinutul care îl vizitează deseori pe povestitor şi îl antrenează în discuţii, este tot un ocnaş îndârjit şi primejdios, capabil de a săvârşi un omor pentru 25 de copeici. El se supune raţiunii atâta timp cât nu se cuibăreşte în el vreo patimă; dacă doreşte însă ceva, nu mai cunoaşte nici o stavilă. Voinţa îi domină fiinţa; de aceea, aduce în discuţie – înainte de Raskolnikov – tema napoleoneană. O readuce, de fapt, întrucât motivul apăruse pentru întâia oară în *Domnul Proharcin.* Semion Ivanovici Proharcin, muribundul pe care toată lumea îl crede sărac lipit pământului, în timp ce el agonisise tainic o avere frumuşică (nu un milion, cum se crede la descoperirea tezaurului, dar, oricum, 2.497 ruble) este primul personaj dostoievskian pe care interlocutorul său îl compară, la un moment dat, cu Napoleon – în intenţie antitetic, dar surprinzând o efectivă năzuinţă „napoleoneană” (sau „rotschildiană”) la acest reprezentant al „oamenilor sărmani” petersburghezi. Aceeaşi năzuinţă călăuzeşte neînfricarea lui Petrov.

Voinţa ca suprem principiu al lipsei de principii o conturează Petrov, dar o desăvârşeşte Orlov. Celebrul tâlhar, în stare şi el să înjunghie cu sânge rece bătrâni şi copii, nu este un laş; dimpotrivă, e înzestrat cu o hotărâre teribilă, de nebiruit. Orlov este mândru, orgolios, trufaş, pentru că se ştie superior celorlalţi ocnaşi, pentru că suportă pedepse pe care nici un alt deţinut nu le-ar suporta, pentru că se ştie posesorul unor nelimitate energii. „Supraom” nu din rândul demonilor romantici nobili, ci al bestiilor prozaice, el îşi foloseşte forţa, într-adevăr ieşită din comun, ca să-şi afirme singularitatea prin foc şi sânge, indiferent de numărul celor jertfiţi. Fire nevăzute îl leagă pe Orlov de Raskolnikov, apoi de Stavroghin şi de Ivan Karamazov, care vor încerca şi ei să realizeze, sublimat şi nesublim, „supraomul”.

Încercând să-i împartă pe deţinuţi în grupuri tipologice, povestitorul ştie că urmăreşte o clasificare abstractă şi, de aceea, derizorie. Viaţa este mai nuanţată, fiecare personaj îşi are caracterul său propriu, prea puţin

asemănător cu al celorlalţi. Suşilov, care în drum spre ocnă îşi schimbase identitatea cu a altui deţinut condamnat la mai mulţi ani, numai pentru o cămaşă roşie şi o rublă de argint, nu poate fi confundat cu alţi ocnaşi care s-au învoit la câte un schimb nefavorabil; iar un oarecare Aleksandr îi relatează naratorului internat în spitalul militar al puşcăriei modul său singular de a suporta patru mii de lovituri de bici, pe care, dacă din timp în timp nu s-ar fi prefăcut mort, nu le-ar fi putut îndura. Irepetabilă este povestea ocnaşului Şişkov (Partea II, capitolul IV, *Bărbatul Akulinei*), o nuvelă de mare profunzime psihologică, parcă de sine stătătoare, care şi cititorilor le apare asemenea unui vis tulbure, chinuitor, rod al delirului unui creier răvăşit de febră. Câte patimi şi porniri antinomice se înfruntă în sufletul sărmanei Akulka, batjocorită de Filka Morozov, pe care nu încetează totuşi să-l iubească, şi în sufletul lui Şişkov, care o snopeşte în bătaie după ce se convinge de nevinovăţia ei, şi care, până la urmă, o şi ucide bestial, într-o nestăvilită răzvrătire a simţurilor, ancestrală şi tenebroasă.

Un loc de seamă ocupă descrierea ofiţerilor, cărora le-a fost încredinţată soarta tuturor acestor nenorociţi, fără drept de apel, care au câteodată noroc, pentru scurt timp, atunci când ajung pe mâna unui anume locotenent-colonel G-kov sau locotenent Smekalov, vrednici de stimă, deşi nu sunt nici ei în stare să amelioreze cât de cât destinul ocnaşilor. De regulă, ca stăpâni absoluţi peste viaţa lor mizeră şi moartea care îi pândeşte la tot pasul, ei sunt nişte fiare, precum maiorul – „mereu îmboldit să lovească, să-l oprime pe om, să-l strivească” – sau ca locotenentul Jerebiatnikov, „un monstru între monştri”, un „virtuoz rafinat al pedepsei corporale”, înscenând cu ocazia fiecărei execuţii comedia părintelui îndurător, supunându-i apoi, cu plăcerea sadicului, pe condamnaţi torturilor celor mai teribile. Autorul inserează în text meditaţii despre călăi, despre stima de care se bucură în societatea modernă călăul-gentleman (spre deosebire de călăul ordinar), despre felul în care instinctele josnice pun stăpânire pe sufletul unui ins aparent respectabil, sau despre geneza tiranului şi a tiraniei: „Tirania e o deprindere; ea manifestă tendinţe constante de a se

dezvolta tot mai mult şi în cele din urmă devine o boală. [...] Sângele şi puterea îmbată; duc la cruzime şi desfrâu; mintea şi simţirea omului ajung să accepte, şi la urmă să savureze lucruri dintre cele mai nefireşti. Omul şi cetăţeanul pier pentru totdeauna din fiinţa tiranului şi atunci revenirea la demnitatea omenească, la pocăinţă, la învierea morală este aproape cu neputinţă" (Partea II, capitolul III). Sunt reflecţii pe care Mîşkin, Stavroghin şi Ivan Karamazov le vor varia în termeni apropiaţi (denunţând sau denunţându-se), iar Svidrigailov ori Smerdeakov le vor transpune în practică. Asemenea idei rostesc personaje cu identităţi precise şi trăsături distincte, atât de singulare, încât le recunoaştem şi dublurile: halucinant de asemănătoare şi mereu diferite.

5

„Casa morţilor" Dostoievski o descrie palpabil, enunţând pe marginea detaliilor şi păreri care să le întregească. El înfăţişează munci mai grele şi mai uşoare pe care le prestează deţinuţii, laolaltă cu idei profunde şi despre muncă, şi despre inutilitatea ei, cu consecinţe fatale. Fără un rost legitim al muncii, omul „se degradează şi devine fiară", citim în primul capitol al cărţii, opinie detaliată în capitolul următor: „[...] dacă s-ar urmări strivirea completă a personalităţii umane, distrugerea sa totală, pedepsirea cu pedeapsa cea mai cumplită [...] ar fi de ajuns ca omul să fie pus la o muncă total inutilă şi absurdă", să verse de pildă apa dintr-o cadă într-alta şi înapoi. Meditaţiile citate despre tiranie întregesc descrierea pedepselor corporale, a bătăii cu băţul şi, mai chinuitoare, cu nuiaua, trecerea condamnatului prin „uliţa verde". Reprezentaţia de teatru cu piesele *Filatka şi Miroşka – rivali* sau *Kedril-gămanul* – în care rolul lui Filatka e interpretat cu mult talent de Bakluşin, autorul o încheie cu exclamaţia: „Te cuprinde mirarea văzând cum aceşti actori improvizaţi îşi intepretează cu atâta dibăcie rolurile de-o clipă şi fără să vrei te gândeşti: câte forţe şi talente se irosesc zadarnic la noi, în Rusia, prin temniţe, într-o viaţă de mizerie!" (Partea I, capitolul XI).

Aceste cuvinte corespund laitmotivului tragic al cărţii, despre şoimul cu aripile frânte. Le reia frecvent citata mărturisire finală, expresia zguduitoare a stării sufleteşti în care Goreancikov–Dostoievski se află la părăsirea ocnei: „Câtă tinereţe, câtă putere irosită se înmormânta, istovindu-se între aceste ziduri! Căci trebuie s-o spun deschis: toţi aceşti oameni erau poate cei mai înzestraţi şi cei mai puternici din sânul poporului nostru. Şi uite că s-au irosit fără folos atâtea forţe, în mod absurd, nefiresc, zadarnic. Şi din vina cui?” (Partea II, capitolul X). E o întrebare caracteristică literaturii ruse: Herzen îşi intitulase o povestire *Cine-i vinovat?*, Ostrovski avea să scrie o piesă intitulată *Vinovaţi fără vină*, Cernîşevski, întemniţat în fortăreaţa Petropavlovskaia, îşi termină, tocmai la sfârşitul anului 1862 şi începutul lui 1863, romanul *Ce-i de făcut?*

După *Amintiri din Casa morţilor* vor urma *Însemnări din subterană* şi cele cinci romane mari. Abia atunci şi acolo vor fi limpezite pe deplin atât teribilul diagnostic pus omului, cât şi soluţia mântuitoare preconizată. Semnele prevestitoare pot fi însă de pe acum desluşite. *Amintirile* fac trecerea spre etapa de vârf a creaţiei dostoievskiene. Ele au stârnit admiraţia multor iluştri contemporani, de la Turgheniev la Nietzsche. Din Iasnaia Poliana, Tolstoi îi va scrie lui Nikolai Strahov (26? septembrie 1880): „Zilele acestea am fost cam bolnav şi am citit *Casa morţilor.* Uitasem multe din ea şi acum, recitind-o, pot spune că nu cunosc o carte mai bună din întreaga literatură nouă, inclusiv Puşkin. Nu atât tonul, cât punctul de vedere este uluitor – sincer, natural şi creştinesc. O carte frumoasă, plină de învăţăminte. M-am delectat ieri toată ziua cu ea, cum nu m-am mai delectat de multă vreme. Dacă-l veţi vedea pe Dostoievski, transmiteţi-i că mi-e drag.”

Dostoievski avea să moară peste nici jumătate de an.

FEODOR DOSTOIEVSKI – *ÎNSEMNĂRI DIN SUBTERANĂ*

După anii de ocnă şi surghiun, în timp ce lucrează, împreună cu fratele său mai mare, la revistele *Vremea* (1861–1863) şi *Epoha* (1864–1865), începe perioada de vârf a publicaţiilor dostoievskiene. Apar, pe rând, *Visul unchiului* (1859), *Stepancikovo şi locuitorii săi* (1859), *Umiliţi şi obidiţi* (1861), *Amintiri din Casa morţilor* (1861), *O întâmplare penibilă* (1862), *Însemnări de iarnă despre impresii de vară* (1863), *Însemnări din subterană* (1864). *Însemnări de iarnă despre impresii de vară*, rod al primei călătorii în Europa occidentală, din iunie–septembrie 1862, prevestesc, tematic, *Însemnările din subterană*.

1

Însemnări din subterană au apărut în 1864, în revista *Epoha*, prima parte, *Subterana*, în nr. l–2, iar a doua parte, *În legătură cu lapoviţa*, în nr. 4; în volum sunt publicate, ca ansamblu definitiv, în 1865, fără vreo ulterioară reeditare antumă.

Consemnez împrejurările în care a fost scrisă lucrarea, contextul ei biografic şi unele aluzii implicate, folosind şi notele ediţiei ruse la **Opere complete în treizeci de volume**, în speţă cele din volumul 5 (Leningrad, 1973).

Intenţia de a elabora *Însemnările din subterană* datează, probabil, de pe la sfârşitul anului 1862, încă din perioada de lucru la „însemnările” premergătoare despre călătoria efectuată în Occident. În proiectul iniţial scrierea urma să fie intitulată *Confesiunea*, poate după modelul lui Rousseau. Modificându-i titlul, autorul n-a renunţat deocamdată la ideea unei lucrări ample, din care însă nu a realizat decât primele părţi. Chiar dacă ediţia în volum a renunţat la promisiunea variantei de revistă cu privire la o „întreagă carte”, rândurile de încheiere păstrate sugerează atât planul iniţial, cât şi abandonarea lui: „De altfel, «însemnările» acestui ins paradoxal nu se sfârşesc aici. Nu s-a putut stăpâni şi a continuat. Dar suntem şi noi de părere că ne-am putea opri aici”.

Dostoievski a lucrat la partea introductivă a cărţii proiec-tate, *Subterana*, în ianuarie–februarie 1864, la Moscova, unde trăia pe atunci din cauza bolii soţiei. Partea următoare, rămasă ultima, *În legătură cu lapoviţa*, a scris-o în martie–mai. În urma morţii Mariei Dmitrievna, de tuberculoză, la 15 aprilie, a întrerupt munca, pe care a continuat-o în mai, după mutarea sa la Petersburg. (Dovada întreruperii e absenţa textului în numărul 3 al revistei *Epoha*; numărul 4, cu capitolele părţii a doua, apare abia în iunie.) Scrisorile vremii deplâng dificultăţile înaintării, dar îi blamează şi pe „porcii de cenzori”, care au lăsat în text pasajele unde „mi-am bătut joc de tot şi uneori l-am hulit pe Dumnezeu *de văzul lumii*”, în schimb le-au scos pe acelea unde „din toate astea am dedus nevoia credinţei în Hristos”. (Scrisoare către fratele Mihail, 26 martie 1864.) Cam ce au conţinut fragmentele eliminate sugerează, în *Caietele de însemnări din anii 1864–1865*, textul intitulat *Socialismul şi creştinismul*, care schiţează idealul lui Hristos ca antipod salvator faţă de fundăturile civilizaţiei prezente ori preconizate prin raţionalizarea vieţii sociale.

Însemnările din subterană aprofundează motive configurate atât în creaţia de tinereţe, cât şi în scrierile recente, mai ales în cea imediat premergătoare. Încă *Dublul* prefigurase trăsături de caracter similare, dovadă şi faptul că personajele principale slujesc în cancelarii sub câte un şef de birou cu acelaşi nume, Anton Antonovici Setocikin – ceea ce indică

dorinţa autorului, în 1862–1864, de a prelucra *Dublul* într-o formă corelată cu „subterana”. Trăsături apropiate de antieroicul erou al acesteia din urmă descoperim la Foma Fomici Opiskin, din *Stepancikovo şi locuitorii săi*, şi Mlekopitaiev, dintr-*O întâmplare penibilă.* Mult mai importante sunt însă numeroasele coincidenţe filosofice cu *Însemnări de iarnă despre impresii de vară*. Menţionez doar câteva dintre ele, într-o ordine inversă, de la capitolele V–VIII, consacrate impresiilor culese la Londra şi Paris, observaţiilor privitoare la burghezia engleză şi burghezul francez, inclusiv părerilor acestuia despre omul rus – la capitolul III, meditaţia asupra crizei prin care trece respectivul om rus „de prisos”.

„*Le Russe est sceptique et moqueur*, spun francezii despre noi, şi aşa este. Suntem mari cinici” etc. Chiar printre burghezi sunt mulţi „*lachei*”. „Slugărnicia se strecoară în firea burghezului din ce în ce mai mult şi este considerată din ce în ce mai mult o virtute.” Burghezul se ghidează după preceptul „*Apres moi le déluge*” – lozincă îmbrăţişată şi de către „omul din subterană”. După cum „palatul de cristal”, clădirea Expoziţiei industriale universale de la Londra, transformată apoi în muzeu de artă, va deveni un alt simbol negativ al „subteranei”. Iar aceasta, pentru că în capitolul *Eseu asupra burghezului francez* (VI) e incriminată nu numai setea de înavuţire („Un om fără un milion nu este acela care face tot ce doreşte, ci acela cu care se face tot ce se doreşte” – tema rotschildiană, obsesivă, a *Adolescentului* Arkadi Dolgoruki, din penultimul roman dostoievskian), dar imediat după aceea e dezavuat şi visul alternativ, de a organiza în mod raţional omenirea pe temeiuri socialiste.

Refuzul modelului occidental, atât capitalist, cât şi socialist, străbate critica aspră a „civilizaţiei” ruseşti, ruptă de „solul” („*pociva*”) autohton, creştin şi ţărănesc, în capitolul *Absolut inutil* (III). Aici, „Europa noastră rusească” autorul o raportează la „Europa europeană” şi evocă fazele prin care ruşii „inteligenţi” au ajuns „pe deplin europeni”, „începând cu Petersburgul, cel mai fantastic oraş, cu cea mai fantastică istorie din toate oraşele de pe glob”. Acum, când nu mai există „bază”, „popor”, „naţie” – „sufletul este o «*tabula rasa*», o ceară din care poţi face pe loc un om

adevărat, un om universal, un *homunculus*, şi pentru aceasta e de ajuns doar să foloseşti roadele civilizaţiei europene şi să citeşti două-trei cărţi”; acum „nu ne îndoim de nimic, am rezolvat totul şi am iscălit totul”. Cum s-a ajuns aici? Literatura aduce mărturii preţioase, începând cu Ceaţki (personajul principal din drama lui Griboiedov *Prea multă minte strică*), „un palavragiu, un flecar, dar un palavragiu sincer şi care se ruşinează de inutilitatea lui”; „un om foarte inteligent”, dar care „nu-şi găseşte o treabă”. „Aşadar, nu înţeleg cum este cu putinţă ca un om inteligent, indiferent în ce timp, indiferent de împrejurări, să nu-şi poate găsi o treabă?” Dintre contemporani, textul aduce vorba de Turgheniev, care „a cutezat să nu se liniştească împreună cu noi, să nu se mulţumească cu personalităţile noastre impunătoare, a refuzat să ne considere drept idealul său şi a căutat ceva mai bun decât noi.”

Pe lângă referirea la Bazarov (din romanul *Părinţi şi copii*), nu aflăm propriu-zisele adrese vizate. Or, ele sunt – în prelungirea lui Ceaţki – „oamenii de prisos” sau „hamleţii ruşi” din creaţia lui Turgheniev, prezenţi în *Hamletul judeţului Şcigrovski* (1849), în *Jurnalul omului de prisos* (1850), în romane, dar şi în prelegerea *Hamlet şi Don Quijote* (1860), în lumina căreia Dostoievski îşi va rândui „nihiliştii” negativi, hamletieni, şi „idioţii” pozitivi, donquijoteşti. „Omul din subterană” nu e explicit numit „om de prisos”, dar el duce până la ultime consecinţe trăsăturile acestuia, mâhnirea unui „erou al timpului nostru”, inutil şi conştient de inutilitatea sa, hamletizând confesiv despre inteligenţa sa fără rost şi, finalmente, dăunător.

Primele *Însemnări* de călătorie ne introduc în meditaţiile cu adevărat tragice ale celor din urmă. În monografia mea *Dostoievski*, purtând subtitlul *Tragedia subteranei* (1968, 2000, 2004), înainte de a centra discuţia pe „*Hamlet şi Don Quijote*”, apoi pe „omul din subterană”, modelul nihilistului tuturor marilor romane ulterioare – am ales ca moto mărturisirea târzie dintr-o redactare în manuscris la *Adolescentul*: „Am fost singurul care a scos la iveală tragismul subteranei, un tragism al suferinţei, al autoflagelării, al conştiinţei de mai bine fără putinţa de a atinge acest bine şi, în primul rând, al convingerii ferme a acestor nefericiţi că toţi sunt ca ei

şi că, în cazul acesta, nu merită să se îndrepte! Ce-i poate susţine pe cei îndreptaţi? Recompensa, credinţa? Recompensă n-au de unde primi, de crezut n-au în cine! Încă un pas şi se ajunge la ultima limită a desfrâului, la crimă (asasinat). E o taină.” (*Pentru o prefaţă*, 22 martie 1875.) Nici acum n-aş putea găsi o mai frapantă caracterizare a diagnosticului dat nihilistului, din toate cele cinci romane de vârf ale creaţiei dostoievskiene, de la *Crimă şi pedeapsă* la *Fraţii Karamazov*; dar şi a „paradoxalistului subteran”, din introductiva lor capodoperă de mici proporţii – la a cărei substanţă intimă e momentul să ajung.

2

Originalul „*podpolie*” are dublu sens: unul real, altul simbolic. Cel real priveşte „pivniţa”, „subsolul”, ceea ce aproximează şi mai exact o sintagmă întâlnită des în text, de fapt o subliniere prin dublare, „bârlogul subteran”. Al doilea termen al formulei din urmă sugerează însă, deocamdată indirect, accepţiunea simbolică, întrucât trimite, clar în ruseşte, şi la ceva „ilegal”, „clandestin”, dovadă echivalarea organizaţiilor şi activităţilor revoluţionare, „subversive”, cu „*podpolnîie*”. De astă dată, limba română are la dispoziţie termenul nimerit pentru a deschide trimiterea palpabilă spre cea ideatic subsecventă – aceasta din urmă estompată în uzitata echivalare germană a celebrului titlu, prin „*Kellerloch*”, întrucâtva chiar şi în cea franceză, „*souterrain*”, deşi ultima implică şi conotaţia de „loc secret”.

În varianta iniţială, apărută în revistă, *Însemnări din subterană* specificase doar a doua ei parte ca fiind *O povestire în legătură cu lapoviţa*. Ulterior, prin unificare, avea să dispară precizarea „povestire”, transferată de astă dată asupra întregului (neterminat). În măsura în care simţim nevoia de a indica forma literară dată, personal aş opta mai degrabă pentru „povestire” decât pentru „nuvelă” (folosită de către traducătorii V. Em. Galan şi Igor Block spre final, atunci când naratorul mărturiseşte felul în care a scris „această *nuvelă*”, termen reluat şi în „Cuprinsul” ediţiei româneşti din 1968), întrucât în ruseşte *povest’* trimite la o specie prin

excelenţă *epică*, de varii dimensiuni, nu la una laconic-dramatică, precum nuvelele lui Maupassant sau Cehov, care, ele anume, sunt de obicei aproximate şi în literatura rusă prin *novella*.

În sine şi la modul propriu, *Subterana* nu este nici una, nici alta, ci e o meditaţie filosofică sub forma unui monolog adresat unor intelocutori nevăzuţi, o confesiune verbală care (din când în când, atât aici, cât şi în partea următoare) sugerează transpunerea ei pe hârtie, chiar eventualitatea publicării – finalizare publică la care totuşi nimic nu ne dă siguranţa că ar fi recurs sau că ar fi avut de gând să recurgă naratorul, personaj care „descrie" şi nu doar povesteşte păţaniile sale ruşinoase cu principalul scop de a şi le dezvălui sieşi... întru tăinuirea lor faţă de semeni. (Ambiguitatea prevesteşte situaţia „Spovedaniei lui Stavroghin", capitolul *La Tihon*, din romanul *Demonii*.) Certă este doar *vocea* confesivă a „omului din subterană", modulaţiile ei isterice, înaintările-revenirile ei obsesive, aproape conforme unei partituri muzicale. Asemănarea textului cu unul *muzical*, nicidecum plastic (o deosebire extrapolată deseori până la postularea antinomiei dintre „muzicalul" Dostoievski şi „plasticul" Tolstoi, doar parţial îndreptăţită în cazul fiecăruia dintre ei, mai mult ca o dominantă), îi conferă un caracter voit *abstract*, în sens de speculativ, compensarea salvatoare în plan literar fiind obţinută de autor tocmai datorită „liniei melodice" inimitabile a cruntei spovedanii. De altfel, către finalul acestei părţi, pregătind trecerea spre cea următoare, „amintirea unei întâmplări vechi" e privită „ca un motiv muzical sâcâitor de care nu te poţi debarasa", observaţie lesne de transferat asupra ţesăturii globale de *motive muzicale*.

Eroul este unul dintre primii şi cei mai radicali *antieroi* din literatura modernă, nu doar şi nu atât în filiera personajelor negative romantice, a căror natură demonică, satanică, luciferică păstrează o răsturnată aură de pozitivitate, fie şi numai prin vigoarea revoltei. Autorul menţine o câtime din chiar această filieră, îndrăgită de el mai ales prin intermediul literaturii franceze, dar şi al celei ruseşti premergătoare. Turnura principial inedită pe care o realizează este însă o mixtură a tradiţiei *romantice* şi a modernităţii

prozaice, ultima interpretată mai târziu ca prevestind fie existenţialismul, fie absurdul.

Personajul-narator, unica în fapt prezenţă a primei părţi (care ar fi trebuit să fie doar un *preambul* de principiu la părţile mai numeroase ce ar mai fi urmat), nu are nume; nu aflăm despre el decât vârsta la care a ajuns, patruzeci de ani, ca şi faptul că de vreo douăzeci vieţuieşte, supravieţuieşte în bârlogul său subteran, undeva la periferia Petersburgului – după ce slujise într-o instituţie oarecare, ca asesor de colegiu, într-o funcţie subalternă, de sorginte tipic gogoliană. El nu este „nici rău, nici bun, nici ticălos, nici cinstit, nici tu erou, nici tu muscă", ultima trimitere, deocamdată voalată, ajungând unul dintre „micile laitmotive" ale textului, ca o efectivă comparaţie, deoarece *nici-nici* se va metamorfoza curând în *şi-şi*, adică şi ticălos, şi cinstit, şi erou, şi muscă. El se mărturiseşte de la început îmbibat, ca un burete, de „elementele astea contrare", care pe parcurs se şi neutralizează reciproc, până a da tocmai de acea mâzgă informă a... prozaităţii absurde!

Axa contrarietăţilor este răul-binele, răul primordial, mereu deconspirat în mod voluptuos, mai şi contracarat de porniri bune, chiar de tentative pe măsură, finalmente anihilate totuşi. Axa corelativă leagă minciuna cu adevărul. Condiţia dezvăluirii de sine neiertătoare este, mai bine zis ar trebui să fie, rostirea adevărului, exclusiv al lui. Această condiţie este îndeplinită şi, totodată, mereu încălcată. Tot ce spune-scrie-descrie „omul subteran" despre sine, căci numai sinele individual îl preocupă ca pe orice om modern autentic, este adevărat şi fals, întrucât falsul a pătruns adânc în sufletul lui, i-a pervertit orice pornire mărturisitoare cinstită, transformând-o în necinste. Mă dezvălui cum sunt, în toată goliciunea mea infamă – adică mint, mint mereu, la nivelul aceleiaşi idei şi deseori al aceleiaşi fraze: am fost „un slujbaş răutăcios", ceea ce nu reprezintă decât tot o minciună „din răutate" ş.a.m.d. Aşa suntem croiţi noi, oamenii deştepţi şi fără caracter, „hiperconştienţii" nimeriţi în „epoca noastră negativistă", în hipercivilizatul secol XIX („al viciilor şi al căilor ferate", cum îl va caracteriza Lebedev, un personaj în *Idiotul*). Vrem să fim buni şi suntem răi, în teorie urmărim

virtutea şi în practică ne dedăm mereu „desfrâului”. Nu degeaba ne chinuim în câte un mizerabil bârlog subteran, într-o „mocirlă puturoasă”, caracteristică celui „mai abstract şi mai calculat oraş de pe glob”, Petersburgul, care pe deasupra a mai şi fost clădit pe un teren mocirlos. Lunecăm între semicredinţă şi semidisperare, înecăm resturile de credinţă în atotcuprinzătoarea disperare.

Pluralul e totuşi rar folosit, precumpăneşte singularul, omul nostru se doreşte singular, unicat, atom – dar după chipul şi asemănarea altora din acest oraş, veac, univers al atomizărilor. El se complace în „gemetele unui om instruit din secolul al nouăsprezecelea”, căci e un „om şlefuit” de progres, de civilizaţie, de Europa contemporană. Tocmai pentru că e un om conştient de antinomiile conştiinţei lui, nu se poate stima, este un om ridicol (rima cu târzia povestire *Visul unui om ridicol*, om care însă acolo se va mântui în final), unul care îşi tot suspectează ascultătorii că râd de el, că au tot temeiul să-l ia în derâdere. De aici, pe de o parte, voluptatea umilirii lui, resimţită de către alţii şi de către sine, iar, pe de altă parte, dorinţa permanentă a răzbunării, pe alţii şi pe sine însuşi. Un om deştept nici nu poate proceda altfel, fiindcă suferă şi vrea să-i facă şi pe alţii să sufere. Conştiinţă = suferinţă = calamitate = distrugere = haos: echivalări susţinute cu plăcerea celei mai încrâncenate neplăceri.

Care să fie cauza acestei evoluţii involutive a omului modern? Lenea. Inerţia. Plictisul. Trăncăneala. Omul este, a ajuns să fie, „o fiinţă bipedă şi ingrată”. El nu mai vrea să facă nimic, vrea doar să mediteze pe marginea nimicului. El a ajuns un „palavragiu sâcâitor”, menirea celui deştept fiind astăzi „trăncăneala fără rost”, exasperată şi exasperantă. Opusul lui e omul spontan, unul mărginit, neghiob, care se crede sănătos întrucât nu se gândeşte la nimic, nu-şi asumă nimic. Nici acela n-are caracter, dar nu ştie că nu-l are şi nu-l nelinişteşte această absenţă, acest fel al lui de a fi mediocru şi inform. Eu, cel deştept, conştient, hiperconştient, ştiu că n-am caracter şi că sunt inutil, dar mai că mă mândresc cu mediocritatea mea, îmi asum nimicnicia cu maximă vanitate. Îmi e ruşine, am remuşcări, mă las

strivit, dar în acelaşi timp umilirea, umilinţa mea mă umple de disperare, de perversa desfătare a disperării neîntrerupte şi explorate continuu.

În nota de subsol de la prima pagină, Dostoievski plasează „rodul închipuirii” sale în „trecutul apropiat”, numeşte caracterul înfăţişat de el „reprezentantul unei generaţii pe cale de a se stinge”. La rândul lui, el spune adevărul şi îl şi mistifică. Adevărul priveşte „omul de prisos”, care într-adevăr provine din generaţiile „părinţilor” scriitori şi ale „copiilor” lor literari. Mistificarea e că tipologia s-ar afla în curs de extincţie. Dimpotrivă, potrivit opiniei autorului, demonstrată şi în marile romane ulterioare, caracterul lipsit de caracter abia acum şi de acum încolo va ocupa centrul scenei vieţii ruseşti, în genere, petersburgheze, în speţă şi cu deosebire (ca şi din oraşele sale fictive). Dacă nihilismul involuntar al unor „taţi” liberali a minat terenul, negativismul consecvent asumat de către „fiii” lor i-a explorat hăurile până în ungherele cele mai adânci şi mai negre. În principal, diagnosticul vizează prezentul şi un viitor pe cât de previzibil, tot pe atât de înfricoşător.

Referirile, directe ori indirecte, la autori premergători de marcă şi la formulele lor, parafrazate, eventual reproduse uşor modificat, lămuresc tipologiile presupus opuse, fie ataşate în continuare de idealuri ajunse vetuste, fie asumându-şi cu insolenţă părelnicia lor actuală. Nu atât autorii indicaţi sau doar sugeraţi ne interesează, un Buckle (istoric al civilizaţiei), Cernîşevski, Diderot, Ghe (pictor), Heine, Kant, Ostrovski, Rousseau, Saltîkov-Şcedrin sau, dintre personajele istoriei, Cleopatra, Napoleon I şi Napoleon III, ci, mai degrabă, titlurile şi formulele ridicate la rang de simboluri, pe vremuri pozitive, acum mai degrabă negative – în orice caz, în ochii naratorului. Omul mediocru, spontan, cuminte, neghiob, vrea să fie „*l’homme de la nature et de la verité*”, citat inexact după *Confesiunile* lui Rousseau (invocat şi în anterioarele *Însemnări de iarnă*...). Acel om şi toţi cei dornici de menţinerea pioaselor idealuri de odinioară urmăresc mereu „tot ce-i «frumos şi sublim»”; respectiva dualitate estetică, evocă, fără a mărturisi sursa, scrierea „precritică” a lui Kant, *Observaţii privind sentimentul frumosului şi sublimului*. Până aici e în joc degradarea unor

autentice idealuri din veacul al XVIII-lea şi de pe parcursul secolului al XIX-lea, cel lipsit de ideal în cazul majorităţii şi, oricum, aparţinând oamenilor din „subterană”. Urmează însă o trimitere care nici iniţial nu i-ar fi fost pe plac nu doar personajului, dar nici autorului. E compararea omului cu „butonul orgii”, cu „clapa pianului”, din *Convorbiri între d’Alembert şi Diderot*, scrise de acesta din urmă. Cu acest motiv, batjocorit de personaj şi – indirect – chiar de autor (deşi el nu se identifică nici pe departe cu toate incriminările naratorului său), intrăm în zona confruntării cu formulele-simbol din chiar secolul al XIX-lea. Cea în care se recunoaşte naratorul, la un moment dat, e „vinovat fără vină”, formulă premonitorie, căci va deveni titlul dramei lui Ostrovski, *Vinovaţi fără vină* (1884). În schimb, cele efectiv recente concentrează polemica purtată cu nihiliştii, chiar cu cei drapaţi într-o presupusă pozitivitate, dar neagreată. Pentru a nu mai reveni la aceste motive, amintesc aici două dintre ele, importante. Ambele îl vizează pe Cernîşevski, din cauza socialismului său utopic şi a chemărilor lui la acţiuni radicale – un adversar de idei pentru Dostoievski, în ciuda condamnării similare la ocnă şi la surghiunul în Siberia, mult prelungit comparativ cu propriul său calvar, până la efectiva anihilare a creativităţii în scurtul răstimp care-i mai rămăsese de trăit lui Cernîşevski. Unul priveşte enunţul acelui „interes” uman raţional, în fapt dezinteresat, din tratatul *Principiul antropologic în filosofie* (1860); celălalt – utopicul „palat de cleştar” din romanul *Ce-i de făcut?* (1863), enunţat în cel de-al patrulea vis al Verei Pavlovna. Sintagma din urmă e cu deosebire interesantă, de vreme ce rimează cu „palatul de cristal” invocat şi în *Însemnări de iarnă...*; acolo, cu mai sus-amintita adresă precisă londoneză. Veştejit anterior fusese simbolul civilizaţiei tehnice burgheze; supusă deriziunii era acum utopia socialistă – dovadă a dublei polemici dostoievskiene, şi cu prezentul anglo-francez capitalist, şi cu proiectele socialiste, atât occidentale, cât şi autohtone.

Trecând la dezavuările prezentului neagreat, nu sunt totuşi de părerea celor care le atribuie în egală măsură personajului şi autorului. Punctele lor de vedere nu coincid, chiar dacă povestitorul real a stors, evident, din propriul suflet negările povestitorului său fictiv. Măcar un fragment de text

ar trebui să-l pună în gardă pe cititor asupra diferenţei specifice, ajunsă, în final, incom-patibilitate. Omul acesta nu geme ca ţopârlanii – se precizează –, ci ca un om şlefuit de progres, „ca un om «emancipat de glie şi de izvoarele poporane», cum se zice acum”. În original „glie” e „*pociva*”, iar „izvoarele poporane” – „*narodnîie naciala*”, ceea ce ar putea fi tradus şi prin „temeiuri populare”. Or, exact ceea ce pune Dostoievski între ghilimele reprezintă propriul lui crez, bazat pe şi fortificat prin creştinism. El a ajuns, printre deţinuţii siberieni, un adept al tradiţiilor ruseşti considerate de-acum înainte ca fiind cele autentic sănătoase, pe care a vrut să le exprime mai direct decât a fost lăsat de către cenzori, tradiţii ataşate credinţei în Hristos şi salvgardate în special de către ţărani, dar şi de către unii deţinuţi, uneori de-a dreptul criminali. Faptul va deveni evident în şirurile duale din romanele ulterioare, în care personajele pozitive, bărbaţi, dar mai ales femei, se vor opune din răsputeri negativiştilor, cu asentimentul vădit al scriitorului. Faptul va fi sugerat încă din partea a doua a povestirii, prin Liza. Prima parte a povestirii, aparent integral negativistă, chiar în diagnosticele clarvăzătoare, riscă însă confuzia emiţătorilor, într-un plan polemic, de astă dată încă nesusţinut de vreo explicită contrapunere a idealului mântuitor.

Ce nu suportă omul nostru bolnav din lumea împrej-muitoare? Tot ceea ce îi apare drept boală a ei automistuitoare. Adică? Raţionalismul, logica, deducţiile, tabelul, retorta, clasificările, sistemul, întreg caracterul pretins ştiinţific al cunoştinţelor şi postulatelor de orice fel, matematice, economice, istorice, sociale. Într-un cuvânt, tot ceea ce e condensat în enunţul lui „doi ori doi” şi care barează, asemenea unui „zid” de nepătruns, desfăşurarea vieţii vii a omului viu. El dezavuează, până la urmă, determinările efective şi determinismele elogiate în veacul calculelor (mai că-mi vine a spune, în veacul calculatoarelor), care peste un secol i se vor substitui făuritorului lor şi îl vor periclita cu reducţionismul la un şi mai sofisticat mecanism, cu adevărat mortificator.

Voinţa opusă raţiunii: iată esenţa acestui antiesenţialism – preexistenţialist. Raţiunea sărăceşte, numai voinţa îmbogăţeşte pe de-a

întregul fiinţa noastră. Voinţa ne pavează drumul către libertate, dar totodată spre liberul arbitru, vrerea de nimic îngrădită, „cheful nesăbuit". La antipodul oricăror legiferări, omul „să-şi *dorească dreptul* de a-şi dori ceva oricât de stupid, fără a fi legat de îndatorirea de a-şi dori neapărat ceva rezonabil". Dimpotrivă, el va ajunge să-şi dorească o existenţă iraţională, o va asuma chiar cu raţiunea sa nesăbuită, neruşinată, în şi cu poftele ei criminale, iar astfel va fi asemenea veacului acesta criminal (ce să mai vorbim de următorul!), în care „sângele curge gârlă, şi încă zglobiu, de-ţi vine-a crede că-i şampanie": sângele vărsat de Napoleon „cel mare" şi de „cel de acum", sau în războaiele desfăşurate efectiv paralel cu descrierea „subteranei" – războiul de secesiune nord-american, războiul Prusiei şi Austriei cu Danemarca pentru ducatul Schleswig-Holstein.

Dilema, care nu e decât o alternativă haină, pune omul „subteran" să aleagă pe faţă între a se lăsa determinat de a face răul şi între a fi liber... tot pentru a face rău! Raţiunea constrânge la *doi ori doi fac patru,* voinţa îţi dă ghes la *doi ori doi fac cinci,* „uneori o chestie foarte drăguţă", căci îţi satisface pofta de a „scoate limba" la lume şi de a o face zob, iar dacă nu o poţi zdrobi chiar pe ea, atunci măcar câte o fiinţă a ei, obidită şi umilită, precum eşti tu însuţi. Să nu faci anume ceva, „cel mai bine-i să nu faci nimic", să faci din ceva – nimicul, haosul, neantul. „Aşadar, trăiască bârlogul subteran!", enunţ retractat imediat ca minciună sfruntată: „Ducă-se naibii şi subterana!". Cercul *este* viciat şi vicios, 2 x 2 = 4 reprezintă un folos mortificator, „începutul morţii", iar 2 x 2 = 5 constituie „un superfolos", echivalent morţii înseşi.

Omului modern îi place să creeze şi să distrugă. El deschide mereu „drumuri", îndrăgeşte „procesul tinderii spre ţel" – nu „viaţa însăşi". De aceea ţinteşte el mereu către un edificiu de cleştar „pe veci indestructibil", fie civilizatoric, fie social, acum chiar socialist, în numele căruia e dispus să distrugă tot ce-i iese în cale. Până una-alta, el glorifică „furnicarul", pozitivismul îndrăgit de „onorabilele furnici". Dar în faţa acestor „vise de aur", irealizabile şi prost realizate, în faţa „blestematelor legi ale naturii" şi ale naturii sociale în egală măsură asupritoare, eroul nostru antierou preferă

să-şi afle anumite desfătări până şi-n „durerea de dinţi”. El vorbeşte, trăncăneşte, pălăvrăgeşte, scoate limba şi dă cu tifla, râde şi se văicăreşte, se chinuie şi pune întrebări la care nu speră să găsească alte răspunsuri decât distrugerea de sine şi distrugerea aproapelui. „Glumesc, domnilor, desigur.” „Dar poate că glumesc, scrâşnind.” Nu glumeşte deloc etalându-şi chinurile, jocul c cât se poate de serios, miza e omul însuşi, sufletul lui, destinul său.

Epocă avea să facă anume prima parte a scrierii, monologul interior din „subterană”. Numeroasele sale laitmotive intonate pe parcurs – şoarecele ofensat şi musca revoltată, mizeria hiperconştiinţei, vinovăţia fără vină, zidul din faţă, omul ca buton de orgă sau clapă de pian, palatul de cleştar, furnicarul ca edificiu pe veci indestructibil şi capriciul distrugerii a tot şi toate, măcar a cât mai multe cu putinţă – se adună în sâcâitorul „motiv muzical” din amintirile de care ar trebui, dar nu te poţi debarasa.

„Afară ninge”, însă de fapt nu se aşterne vreun strat alb imaculat, ci ceea ce limba rusă numeşte „*mokrîi sneg*”, „zăpadă umedă”: o zloată murdară, tocmai nimerită în concretul abstracţiilor „subteranei”. Fragmentarismul ambelor părţi îl suprimă şi îl rotunjeşte impactul lor reciproc. De la „*teorie*” ajungem la rememorarea unor antecedente întemeietoare şi susţinătoare, adică la punerea ei în „*practica*” retroactiv lămuritoare.

3

În legătură cu lapoviţa relatează evenimente petrecute în urmă cu mai bine de un deceniu şi jumătate. Personajul are douăzeci şi patru de ani, lucrează ca mic slujbaş în cancelaria condusă de Anton Antonîci Setocikin, iar reîntâlnirea unor colegi mai norocoşi în carieră îi oferă prilejul să-şi aducă aminte şi de anii lor comuni de şcoală. Această dublă coborâre în timp, într-un *prezent anterior* şi un *trecut* al acestuia, aşadar, împreună cu „subterana” împlinită, coroborarea a *trei* etape de viaţă – oferă cititorului un soi de „*fenomenologie*” a devenirii omului nostru tot mai inuman. Dinamica ascunsă îndărătul caracterizării sale aparent statice şi în multe privinţe

concrescente este importantă prin coeficientul discontinuu al continuităţii înseşi.

Dovezi ne sugerează chiar paragrafele de început ale respectivei părţi. Ele nu relatează încă fapte, ci variază tot idei, parcă aceleaşi de dinainte, totuşi cu alte nuanţe, altfel dozate – cu mult înainte – de acelaşi emiţător. El e tot un om evoluat în mod maladiv, tot laş şi rob, ca orice om cumsecade din „zilele noastre", excesiv de vanitos, scârbit de colegi, însingurat, dedat minciunilor, plin de contraste, retras în bârlogul său, îndrăgind desfrâul, într-un cuvânt, cu „subterana" în suflet. De pe acum totul pare identic cu ce va urma. Dar marele scriitor obişnuieşte să mlădieze orice *da* ?i printr-un şi printr-un *nu,* printr-o non-identitate care tocmai ea susţine identitatea: identificarea.

Disonanţa asonanţei o introduce chiar amplul moto din poezia lui Nekrasov[2], care datează din 1846, îndrăgită de acea parte a tinerilor intelectuali răzvrătiţi, printre care se număraseră şi adepţii lui Petraşevski, inclusiv Dostoievski, pentru scurt timp şi cu funeste consecinţe – până la urmă, în plan literar, benefice. Cum însă de sub moto lipseşte datarea, iar despre receptare nu ni se suflă o vorbă, aluzia rămâne tainică, măcar până la acea „digresiune" cu privire la „romanticul nostru", cu însuşiri diametral opuse „romanticului stelar european", care începe să limpezească *antinomiile* personajului central, încă de pe vremea când ele conţineau mai la vedere ataşamentele sale contorsionat romantice. Fiindcă, în felul său, presupus tipic rusesc, el fusese un *romantic*, unul ataşat de „frumos şi sublim", cu o amploare a senzaţiilor sale contradictorii în care putea fi, în acelaşi timp, ticălos şi nu doar cinstit, ci chiar sublim. (Motivul acestor „firi largi", cuvinte puse în ghilimele pe parcursul respectivei digresiuni, îl va relua, explicit, Dmitri Karamazov.) Fragmentul indică filiaţia „omului de prisos", devenit „om subteran". El nu e decât un *romantic ratat,* abătut de la visata pozitivitate spre afişata negativitate. Cu alte cuvinte, critica pornirilor romantice trebuie citită ca o *autocritică,* neiertătoare, dar menţinând totuşi în suflet nostalgiile unei pozitivităţi irosite, aproape un „paradis pierdut" şi revisat, imposibil de redobândit. Tema fusese intonată în scrierile

dostoievskiene timpurii, iar nihiliştii târzii vor fi şi ei „schillerieni” (precum acelaşi Dmitri). Dacă inventariez numele de autori, citaţi sau sugeraţi în această a doua parte, Byron, Gogol, Goncearov, Lermontov, Puşkin, Nekrasov, George Sand, Shakespeare, ei sunt fie de-a dreptul romantici, fie parţial ataşabili – în posteritate şi prin receptare – romantismului. Scriitorul cel mai des prezent în text şi subtext, Gogol, este şi cel mai caracteristic pentru ambiguităţile pro- şi anti-romantice ale „omului din subterană”, la Gogol însuşi degradarea filonului romantic într-unul prozaic, meschin, vulgar păstrând în structura finală şi ceva din obârşii. De altfel, cititorul avizat va scăpa greu de impresia descendenţei gogoliene a lacheului Apollon, „flagel al Providenţei” pentru stăpânul său; după cum până şi deprinderea personajului central de a-şi umple, în bârlogul său, mare parte din timp citind, aduce a reminiscenţă gogoliană – cu deosebirea că stăpânul de acum, „muscă infamă şi pocită” desigur, încearcă să şi compună texte demascatoare, inclusiv o nuvelă pe care o cunoscută revistă a vremii nu i-o publică. Reminiscenţele romantice, suprimate apoi cu brutalitate, reapar în fazele atitudinii faţă de Liza. Ea însăşi întruchipează comportamentul „romantismului ăstuia afurisit, propriu *inimilor curate*”; pe când el ajunge să fie uluit de „*sentimentalismul* meu din ajun faţă de Liza”, sfârşind „prin a-mi scoate limba, eu către mine însumi”, anume prin crunta ei umilire...

Un bărbat înjosit, mereu jignit sau măcar simţindu-se continuu ofensat, îşi contracarează virtualităţile sublime – foste, prezente, niciodată definitiv uitate – printr-un şir de răzbunări, faţă de semeni şi, implicit, faţă de sine însuşi. Sunt experienţele succesiv trăite şi din ce în ce mai amplu descrise.

Prima experienţă e cea cu „ofiţerul meu”, unilateral adjudecat ca duşman personal, fără ca adversarul să afle de această neostoită adversitate. Sunt descrise pregătirile şi tentativele ratate de a-l îmbrânci pe ofiţer pe Nevski Prospekt, spre a dobândi egalitatea cu persoana sus-pusă şi, indirect, dreptul egal de a frecventa bulevardul. Gogoliană e achiziţia măcar a unui guler de biber la mantaua sa ponosită, ca şi desfăşurarea acţiunii pe strălucitoarea – deci inaccesibila – arteră principală a Capitalei.

A doua e suita de întâmplări cu fostul său coleg de şcoală, Simonov, şi cu prietenii acestuia, Ferficikin, Trudoliubov, Zverkov (nume cu trimitere ironică în limba rusă); în cinstea ultimului, ofiţer de carieră pe cale de a fi mutat la o altă garnizoană, se organizează o masă de adio la „*Hotel de Paris*”, unde omul nostru se autoinvită, face cu greu rost de bani, dar la restaurant se comportă din ce în ce mai ridicol, se îmbată, e luat în derâdere, e pe bună dreptate privit ca o „gânganie”. Încă în timp ce se pregătea pentru festivitate, „îmi imaginam cât de mizerabilă, *neliterară* şi banală va fi toată povestea asta”. Termenul subliniat concordă cu dorinţa romantică de a-i birui, captiva, de a-i face pe comeseni să-l îndrăgească „măcar şi numai pentru «ideile mele sublime şi inteligenţa mea incontestabilă»”. Iar după ce eşuează lamentabil, visează să-şi spele dezonoarea într-un duel, pentru care va fi arestat, judecat, „deportat în Siberia”, unde va sta cincisprezece ani, în mizerie, dar cu onoarea nepătată – dându-şi de îndată seama că toată nobila poveste o pastişase după Puşkin şi Lermontov.

A treia experienţă, esenţială, debutează cu plecarea tuturor de la restaurant la bordel, unde, ajungând cu întârziere, nu-i mai găseşte pe prietenii săi duşmani, dar, în schimb, o întâlneşte pe Liza, eroina părţii „cu lapoviţa”, opusă, ca personaj pozitiv doar în aparenţă local, negativismului său global. Cămăruţa Lizei e tot o „subterană”. Venită de la Riga, în vârstă de douăzeci de ani, e prostituată doar de două săptămâni. Are în ascuns o fire cu adevărat *sentimentală*, de aceea îi şi poate el provoca destăinuirile printr-un *sentimentalism* contrafăcut, anume pentru a o exaspera. Mincinos din răutate, fantazează întâi pe tema înmormântărilor, apoi o înnebuneşte cu un monolog despre viaţa armonioasă de familie, între un soţ, o soţie şi un copil, şi cu alt monolog despre viitoarea ei decădere fatală, pe care nu o va întârzia câte o clipă de fericire, precum recitirea scrisorii de amor din partea studentului întâlnit în treacăt. „Jocul mă captivase”, mărturiseşte călăul ei, meşter în a mima cât mai mult „patetism”, dar neapărat „într-o manieră livrescă”. Reuşeşte să-i răvăşească, să-i zdrobească sufletul cu teatrul în care e cât pe-aci să se încreadă şi el. Privirea Lizei se îmblânzeşte, glasul ei devine „sfios”, „sfiiciunea ei” răzbate prin crusta de suprafaţă. (În fond

traducătorii au dreptate, anunţând-o pe „sfioasa” din povestirea târzie cu titlu omonim, deşi originalul rusesc foloseşte alţi doi termeni, pe care i-aş aproxima ca glas pătruns de „stinghereală” şi ca „timiditatea” ei, formulări cu sens apropiat.) Toate acestea nasc însă „ciuda” interlocutorului, care îşi varsă furia pe sluga Apollon, încercând şi nereuşind să-i pedepsească mitocănia de necioplit, de fapt vrând să se pedepsească pe sine însuşi. Iar când naiva Liza, luându-i drept bună invitaţia, adică presupusa intenţie de a o salva, apare în bârlogul lui fix la 7, ora de care trei zile în şir se temuse, el se dezlănţuie, cu o furie cumplită, într-un alt spectacol, josnic, abject, ticălos. E nefericit, să fie deci nefericită şi ea. Neputând fi bun, să se răzbune deci, *„din invidie*”, pe bunătatea ei. E mereu dominat, să-şi exercite deci dominaţia asupra celei mai neapărate, umilite şi obidite fiinţe.

Merită să citez două fragmente. „Nici lacrimile n-o să ţi le iert, niciodată n-o să-ţi iert lacrimile pe care le-am vărsat adineauri, înaintea ta, ca o muiere spăşită! Nici mărturisirile pe care ţi le fac acuma n-o să ţi le iert, *ţie*, în veacul veacului! Da, tu şi numai tu trebuie să răspunzi de toate: pentru că s-a întâmplat să-mi ieşi în cale tu; pentru că eu sunt un nemernic; pentru că sunt cel mai infect, cel mai caraghios, cel mai meschin, cel mai imbecil şi cel mai invidios dintre viermii pământului” ş.a.m.d. Iar ceva mai înainte: „[...] îmi place să torn vorbe mari, să-mi împuiez capul cu vise, dar, în fapt, ştii ce-mi trebuie? Să vă ia dracu’ pe toţi, asta-mi trebuie. Eu de linişte am nevoie. Eu, ca să nu fiu tulburat de nimeni, aş vinde lumea-ntreagă pe doi bănuţi, făr-a sta pe gânduri. Dacă-i de ales: să se dărâme lumea, ori să-mi beau eu ceaiul, eu spun că mai bine s-ar dărâma lumea, numai să-mi pot eu bea ceaiul”. E alternativa, pe care exegeţii o vor situa printre laitmotivele de neuitat ale povestirii.

Într-o ultimă tentativă de a o înjosi, îi oferă bani ca unei prostituate de rând, dar ea pleacă fără a-i lua. După care, în acest ultim capitol din partea cu „lapoviţa”, al X-lea (în „subterana” fuseseră XI, mai scurte), omul îşi rezumă condiţia, revenind la vârsta de patruzeci de ani – când, aflăm, a şi descris penibila lui aventură de tinereţe, scriind-o cu ruşine, „de unde se poate deduce că n-am făcut literatură, ci penitenţă”, secreta dorinţă a tuturor

mărturisitorilor dostoievskieni. Roman n-ar fi putut scrie, acolo e nevoie de un erou, „pe câtă vreme aici sunt *înadins* strânse trăsăturile proprii unui antierou”: iată rostit cuvântul de mult intuit. Trece apoi la plural, *noi* care preferăm să trăim după carte, fără vreo carte la îndemână, n-am şti „ce linie să urmăm”. Dar prin „*noi toţi*” nu încearcă să se justifice, întrucât anume el a dus la extrem ceea ce „domniile voastre” n-aţi îndrăzni să faceţi nici pe jumătate. Ce anume? Înstrăinarea de tot ce e viu, de „viaţa vie” (ghilimele şi în text), până şi de trup şi sânge. Parcă nu din părinţi vii ne-am fi născut. Suntem „născuţi morţi” (un singur cuvânt în original: „*miortvorojdionnîie*”). Am ajuns „oameni – îndeobşte” (tot un cuvânt rusesc compus, de astă dată central în polemicile dostoievskiene: „*obşceceloveki*”, aproximabil mai degrabă prin „oameni-la-modul-general”). „În curând vom născoci cumva şi naşterea nemijlocită din idee.”

Finalul limpezeşte până la capăt diagnosticul „subteranei”. „Omul din subterană” e „omul-la-modul-general”, neviu, mortificat de teorie, idei, cărţi, de ştiinţă, civilizaţie, progres, de câte o „linie” urmată, burgheză ori socialistă, individualistă ori colectivistă, ajungând pe toate aceste căi un însingurat, un străin de „viaţa vie”, un atom înnebunit de faptul că nu-şi mai cunoaşte şi recunoaşte locul între oameni, în această lume şi în lumea de apoi. E un alienat care ar dori să fie alintat, dar neagă orice putinţă de salvare. Refuzându-şi mântuirea, el o refuză şi aproapelui său, tot mai categoric, din ce în ce mai încrâncenat. E un suferind care-şi deschide mereu rănile, cu bună ştiinţă, cu ştiinţa rea a chinuirii. Chinuie pe cine poate: slugă ori stăpân, prieten aparent sau iubită părelnică, dar, mai presus de toţi, pe sine însuşi. El tot încearcă să dărâme lumea, măcar mica lui lume din jur; nu va reuşi însă niciodată să-şi bea ceaiul în linişte!

4

Ecourile sunt de două feluri: interioare, în opera însăşi, şi exterioare, în receptarea ei. Le prezint, în mod succint.

Personaje şi idei prevestitoare găsim în scrierile timpurii. *Dublul* postulează ambivalenţa lui Iakov Petrovici Goliadkin. *Nopţi albe*, „roman sentimental”, descrie iubirea unui visător petersburghez pentru Nastenka. *Netocika Nezvanova*, purtând subtitlul iniţial *Istoria unei femei*, continuă tradiţia „feministă” a literaturii ruse, dar deschide şi galeria eroinelor memorabile dostoievskiene. Legată întrucâtva de acest personaj titular din cea mai matură scriere premergătoare condamnării la ocnă (ultimele ei capitole au apărut fără semnătura autorului, încarcerat în fortăreaţa Petropavlovskaia) ne apare micuţa epileptică Nelli, din primul roman de după revenirea din surghiun, *Umiliţi şi obidiţi*, fetiţa care nu-l poate ierta pe prinţul Valkovski, ucigaşul mamei sale şi propriul ei ucigaş. Acest prim „Hamlet nebun” din şirul imoraliştilor care se cred supraoameni e călăul multor jertfe ale sale: bătrânul Ihmenev, Nataşa Ihmeneva, Nelli şi chiar naratorul Ivan Petrovici. Dintre rimele cu ceea ce a fost şi ceea ce va fi, merită menţionată măcar una. Personajul titular din *Domnul Proharcin* (1846) îi pune interlocutorului său întrebarea: „Nu cumva ţi se pare că lumea-i făcută numai pentru dumneata?”. Iar într-o scenă centrală din *Umiliţi şi obidiţi* (1861), la o discuţie desfăşurată într-un restaurant petersburghez, prinţul Valkovski îi spune scriitorului Ivan Petrovici: „Totul e făcut pentru mine şi lumea toată numai pentru mine există”. Dacă adaug şi cât detestă Valkovski orice naivităţi („schillerisme”), în timp ce, ipocrit, îi cântă în strună câte unui romantic (vreun „Schiller d-ăştia veşnic june”) – tipologia „omului din subterană” e conturată.

Esenţială rămâne însă posteritatea negativistului. Aproape ca din „mantaua” lui Gogol, purced din el, rând pe rând, nihiliştii celor cinci mari romane: Raskolnikov, Lujin, Svidrigailov (*Crimă şi pedeapsă*); Ganea Ivolghin, Burdovski, Doktorenko, Keller, Ippolit Terentiev (*Idiotul*); Stavroghin, Piotr Verhovenski, Kirillov, Şigaliov (*Demonii*); tatăl Versilov şi fiul său Arkadi (*Adolescentul*); tatăl Karamazov şi fiul său Ivan, împreună cu „dublul” acestuia, Smerdeakov (*Fraţii Karamazov*). Toţi poartă adânc gravate în felul şi comportamentul lor trăsăturile „omului din subterană”, toţi sunt, în măsură felurită, desigur, reprezentanţii „subteranei”. La

antipodul lor se află părintele Tihon şi părintele Zosima, „idiotul” prinţ Mîşkin, Makar Ivanovici Dolgoruki, Iliuşa Sneghiriov şi grupul său de copii – dar mai ales femeile, minunatele sale femei contradictorii. Integral pozitiva Sonia Marmeladova, „eterna Sonecika”, prostituata care se jertfeşte spre a-şi întreţine familia, îl va salva, îndemnându-l la căinţă şi la asumarea ocnei, pe Rodion Raskolnikov. La fel se va purifica pentru o crimă pe care n-a comis-o în fapt, ci doar în gând (vină echivalentă!), Dmitri Karamazov, iar la ocnă îl va însoţi păcătoasa cu suflet nobil Gruşenka. Prinţul Mîşkin, prins între Aglaia Ivanovna şi Nastasia Filippovna, n-o va putea salva pe aceasta din urmă de cuţitul lui Rogojin, împreună cu care o va veghea la căpătâi şi o va plânge. Din cercul „demonilor” Şatov se va smulge nu fără sprijinul soţiei sale, iubita lui Stavroghin – pe care însă nu-l va salva nici una dintre iubitele sale neiubite, căci e incapabil de vreun sentiment autentic. Nici Katerina Nikolaievna nu-l va mântui pe Versilov. În schimb, în povestirea târzie anterior invocată, pe „omul ridicol” tot o fetiţă îl va ajuta să scape din „subterană”.

În tipologiile dostoievskiene duale, oamenilor din „subterană” li se opun „idioţi” şi „smerite”. Povestirii analizate îi va urma curând romanul *Crimă şi pedeapsă*, în care paralelismul se află la vedere, continuat şi amplificat. Sonia e soră bună a Lizei, prin obligaţia de a se prostitua şi prin salvgardarea neprihănirii ei sufleteşti. Ceea ce Liza n-a reuşit, va reuşi Sonia: îl va mântui pe Rodion. „Subteranul” Svidrigailov se va omorî, ca şi fraţii săi haini şi trădători, Stavroghin, apoi Smerdeakov, cei trei „S” laolaltă damnaţi să sfârşească precum Iuda. Femeile lui Dostoievski pot fi rele, isterice, nedevotate ori neiertătoare, dar nu vor decădea niciodată până la acest ultim cerc al Infernului!

Ce ecouri propriu-zise au stârnit *Însemnările din subterană*? La început, minimale. Prima reacţie la prima lor parte, din 1864, a fost una negativă; şi a provenit, nu întâmplător, de la un adept al taberei „democrat-revoluţionare” (dinspre „stânga”, am spune azi), Mihail Saltîkov-Şcedrin. În pamfletul său, *Lăstunii*, Dostoievski e descris sub chipul celui de „al patrulea lăstun, beletristul posac”, ironizând în continuare pe „lăstunul

bolnav şi rău” în numele căruia sunt relatate aceste însemnări. Parodia lui Şcedrin e unica reacţie directă la *Subterana*. Interesul criticii pentru povestirea în ansamblul ei va creşte abia după publicarea romanului *Crimă şi pedeapsă*, în 1866. Amintesc, dintre comentatori, pe Nikolai Strahov, Apollon Grigoriev, Nikolai Mihailovski, ultimul consacrând povestirii o secţiune din studiul *Un talent crunt* (1882), formula de talent „crunt”, sau „sălbatic”, sau „feroce” („*jestoki’* ”), fiind deseori invocată în legătură cu Dostoievski.

Însemnările din subterană vor fi analizate, la începutul următorului secol, ca ocupând un loc central în opera scriitorului, cu rol semnalizator esenţial pentru viitoarea literatură universală, de către „existenţialiştii religioşi” ruşi, Merejkovski, Berdiaiev, Şestov ş.a. Centrarea totală a creaţiei dostoievskiene pe „omul din subterană” a întreprins-o anume Lev Şestov, mai ales în *Filosofia tragediei* şi în *Revelaţiile morţii* (partea întâi din volumul *În balanţa lui Iov).* Supralicitării şestoviene a „subteranei” şi tentaţiei continue de a-l identifica pe naratorul fictiv cu cel autentic, i-a replicat Berdiaiev în *Filosofia lui Dostoievski*: „Şi greşit vrea L. Şestov să-l interpreteze pe Dostoievski exclusiv ca pe un psiholog al subteranei. Psihologia subteranei reprezintă la Dostoievski doar un moment din calea spirituală a omului. El nu ne lasă pradă cercului vicios al psihologiei subteranei, ci ne scoate din el”. Într-adevăr, polemica împotriva „negativiştilor” autorul o va fi purta şi prin opuşii-opusele lor, şi prin năruirea propriului lor nihilism, în perspectiva idealului creştin. O altă problemă e dacă geniul său crunt nu izbuteşte cumva să dea o viaţă mai vie tendinţelor mortificatoare decât preconizatei mântuiri...

Primele traduceri ale textului au apărut pe la mijlocul anilor optzeci din secolul XIX. E de aceea remarcabilă sensibilitatea cu care Friedrich Nietzsche a reuşit să surprindă imediat, în ultimii săi ani de luciditate creatoare, 1887 şi 1888, însemnătatea operei dostoievskiene în câteva dintre principalele ei texte, inclusiv în *Însemnările din subterană,* deşi citite într-o aproximativă tălmăcire franceză. Cauza impactului era apropierea unor diagnostice, în ciuda diferenţelor de soluţii. Oricum, e clar excesivă şi

profund nedreaptă opinia lui Aleksei Maksimovici Gorki: „F. Nietzsche întreg se află pentru mine în «Însemnările din subterană»”.

Scriitorii francezi s-au numărat printre admiratorii fervenţi ai lui Dostoievski. Numeroase dovezi aduce în acest sens André Gide, atât în succesivele sale eseuri consacrate marelui confrate rus, cât şi în propriile romane şi povestiri. Cel mai asiduu „dostoievskian” dintre scriitorii francezi rămâne însă Albert Camus. L-au fascinat cu deosebire personajele „revoltate” din *Demonii* şi din *Fraţii Karamazov*, dar pe „omul subteran” îl situa fără echivoc la temelia lor; din nou, stau mărturie atât eseurile, *Mitul lui Sisif*, *Omul revoltat*, cât şi romanele sau piesele sale.

Receptările entuziaste au continuat şi continuă. *Însemnări din subterană* sunt unanim recunoscute ca piatră de temelie nu numai în ansamblul operei, ci şi într-o complexă posteritate. Nici un cercetător comparatist al literaturii secolului XX nu mai ignoră extraordinarul diagnostic al „subteranei”; şi nici colosala forţă premonitorie dovedită prin ea. Practic, autorul a surprins o *maladie* terifiantă a epocii sale şi a următoarelor vremuri, o *boală* care îl macină pe omul egoist şi omenirea croită pe potriva lui, până astăzi. Formula mânioasă prin care Stavroghin îl apostrofează, în final, pe Tihon, o putem liniştit atribui, cu sens admirativ, lui Feodor Mihailovici Dostoievski: „Psiholog blestemat”!

2 „Când din bezna rătăcirii, / Slova-mi vie a stăruirii / Ţi-a smuls sufletuntinat; / Când, tu numai suferinţă, / Frângându-ţi mâinile-a căinţă, / Viciul tău l-ai blestemat; / Când, torturându-te cumplit / Cu toate-aducerileaminte, / Tu însăţi mi-ai mărturisit / Tot, tot ce-a fost mai înainte / Şi, îngrozită, ruşinată, / Apoi, cu chipu-n palme strâns, / Ai izbucnit deodată-n plâns, / Cutremurată, revoltată…/ Etc., etc., etc.”

MIHAIL SALTÎCOV-ŞCEDRIN – *DOMNII GOLOVLIOV*

1

E grea posteritatea unui scriitor foarte bun, dar care a trăit într-un secol marcat de genii literare. Într-adevăr, dacă secolul al XIX-lea e numit „epoca de aur” a literaturii ruse, această glorioasă titulatură i-a asigurat-o pleiada creatorilor iluştri, rânduiţi asemenea piscurilor unui lanţ muntos; dar pe care am ajuns să le receptăm ca având înălţimi sensibil diferite. Dacă ar fi să încerc o evaluare a „vârfurilor”, pe care dintre ele l-aş plasa la înălţimi ameţitoare şi pe care, la altitudini certe, totuşi neconcurându-l pe cel dintâi?!

„Primii între egali” au fost, în prima jumătate de secol, Puşkin şi Gogol, iar în cea de a doua – Dostoievski şi Tolstoi. Aproape de ei s-au situat Lermontov şi Tiutcev, Goncearov şi Turgheniev, apoi, la sfârşit de veac, Cehov. În ierarhizarea posibilă, rămân însă şi alţi autori importanţi, pe care ne-am dezobişnuit să-i mai remarcăm în deplinătatea valorii lor autonome: Herzen, Ostrovski, Fet, Nekrasov, Leskov şi încă mulţi alţii – printre care şi Saltîkov-Şcedrin.

Uzuala sa invocare cu două nume acoperă provenienţa fiecăruia. În acte, el figura ca Mihail Evgrafovici Saltîkov; de la primul său succes literar

din maturitate, a folosit pseudonimul „consilierul de curte N. Şcedrin”. Aşa a iscălit ciclul satiric *Schiţe de gubernie*, datând din 1856–1857, anii în care apăruseră, în paralel, *Povestiri din Sevastopol* (Lev Tolstoi), *Rudin* (Ivan Turgheniev), *Cronică de familie* (Serghei Aksakov), *Un post rentabil* (Aleksandr Ostrovski), prima culegere din poeziile lui Nikolai Nekrasov, iar Aleksandr Herzen înfiinţase revista *Kolokol*: ce epocă!

De ce se recomanda însă autorul, care tocmai împlinise treizeci de ani, „consilier de curte”? Se născuse într-un conac de moşieri înstăriţi din satul Spas-Ugol, gubernia Tver, cu tatăl provenit din vechea nobilime şi mama – dintr-un neam de negustori. Vlăstarul lor fusese predestinat succeselor, alternate totuşi cu marginalizări, întrucât cel menit să fie bardul vechii Rusii ajunsese denunţătorul ei vitriolant. În existenţa sa timpurie se succedaseră urcuşuri, coborâşuri şi noi suişuri. După şcolile nobiliare urmate la Moscova şi la Ţarskoe Selo (la celebrul liceu puşkinian) şi după prima slujbă în Ministerul de Război petersburghez, o povestire tipărită în anul tumultuos 1848 provocase arestarea lui şi exilul în regiunea Viatka – soarta atâtor „disidenţi” din vremea ţarului Nicolae I. Guvernatorul de acolo îl descoperise însă şi-l numise funcţionar superior, calitate în care cutreierase guberniile învecinate; până să-şi fi redobândit libertatea, după opt ani, la înscăunarea împăratului Alexandru I. Revenit în noua Capitală a imperiului, putea, aşadar, să-şi aroge pseudonimul amintit, cu adaosul îndreptăţit de o altă slujbă dobândită, de astă dată la Ministerul de Interne.

Ce avea să urmeze începutului de notorietate? Un timp, aceeaşi alternanţă între funcţii publice şi activităţi literare: patru ani vice-guvernator la Riazan, apoi la Tver; redactor la *Sovremennik,* revista înnoită de Nekrasov; slujbaş la Ministerul de Finanţe, conducând camerele fiscale din Penza, Tula şi Riazan; revenirea, tot la chemarea lui Nekrasov, la revista *Otecestvennîe zapiski*, în noua ediţie, unde va rămâne şaisprezece ani, întrerupţi de curele de însănătoşire din Germania şi Franţa, unde, datorită lui Turgheniev, îi cunoscuse la Paris pe Flaubert şi pe Zola...

Viaţa sa, acoperind întreg „miezul” ilustrului veac, din 1826 până în 1889, a cuprins, aşadar, lungi etape de pendulare între slujbe de stat şi de

redactor la reviste. În fapt, „consilierul de curte” a fost Mihail Saltîkov, iar N. Şcedrin – publicistul temut şi prozatorul venerat. Între cele două feţe, osmoza e însă lesne recognoscibilă: observaţiile acumulate în serviciul public au putut fi transfigurate literar; iar impactul a fost simbolizat tocmai prin dublul nume, Saltîkov-Şcedrin.

Întrucât operele sale, deşi editate în traducere românească, au fost acoperite de uitare, nu strică să le enumăr. După *Schiţele de gubernie* au urmat culegerile *Povestiri nevinovate* (1857–1863) şi *Satire în proză* (1859–1863). Perioada cea mai fertilă a constituit-o sfârşitul anilor şaizeci şi ansamblul anilor şaptezeci: *Istoria unui oraş* (1869–1870), *Domnii din Taşkent* (1869–1872) şi *Jurnalul unui provincial [din Petersburg]* (1872); *Discursuri supuse* (1872–1876) şi – desăvârşirea lor – *Domnii Golovliov* (1875–1880), împreună cu *În lumea cumpătării şi acurateţei* (1874–1877). Trecerea în anii optzeci şi cuprinsul lor vor fi marcaţi prin: *Idilă contemporană* (1877–1878, 1882–1883), *Scrisori către mătuşica* (1881–1882), *Din trecutul Poşehoniei* (1883–1884), *Mărunţişurile vieţii* (1886–1887). Între acestea din urmă se va afla şi descrierea călătoriei *În străinătate* (1880–1881).

Din toate aceste volume, mai trainice rămân *Cronica unui oraş*, panoramă satirică în curs de-un secol; şi *Domnii Golovliov.*

2

Înainte de a vorbi despre *Domnii Golovliov*, schiţez raportarea corifeilor prozei ruse la incomodul lor contemporan. De ce incomod? Pentru că, în delimitările punctelor de vedere, accelerate prin reforma agrară din 19 februarie 1861, radicalismului, deopotrivă social şi literar, pe care l-au reprezentat Nekrasov şi Şcedrin, i s-au opus Dostoievski şi Tolstoi (în rând cu Turgheniev, Goncearov şi alţii), împărtăşind variante ale unei atitudini mai moderate, explicit sau implicit liberale.

Disocierea cea mai clară a avut loc între Dostoievski şi Şcedrin, din ambele direcţii. Polemica s-a încins între *Sovremennik*, pe de o parte, unde

Şcedrin a fost redactor-publicist până în 1864, şi, pe de altă parte, revistele *Russkoe slovo, Epoha, Vremea* (ultima, editată de fraţii Mihail şi Feodor Dostoievski, în perioada 186l–1863).

Iată şi câteva antecedente din partea lui Feodor Mihai-lovici. Între *Articolele despre literatura rusă* (1861), primul e o lungă *Introducere*, care se referă şi la „domnul consilier de curte Şcedrin". „Ne amintim de apariţia domnului Şcedrin în «Russki vestnik». O, pe atunci era un timp atât de fericit, plin de speranţe! Nimic de zis, şi-a ales bine domnul Şcedrin momentul în care să apară." Curând, Dostoievski îl va numi „fondatorul literaturii demascatoare, deşi dl. consilier al curţii Şcedrin e, în multe din lucrările sale demascatoare, un artist autentic". Aprecierea se află în al doilea text din aceeaşi lucrare, *Dl. – bov şi problema artei.* Cel vizat, în mod tăios, „bov" este criticul literar Nikolai Dobroliubov, de orientare radicală. Când Dobroliubov, într-un articol, *Oameni uitaţi* (tot din 1861), îi include printre scriitorii-petraşevişti atât pe Saltîkov-Şcedrin, cât şi pe Dostoievski, acesta din urmă (pe vremuri trimis la ocnă tocmai în urma participării la cercul lui Mihail Petraşevski) precizează că nu l-a întâlnit pe Saltîkov la Petraşevski şi nici nu are cunoştinţă despre vreo relaţie dintre ei, că nu a auzit nimic din partea lui Petraşevski despre Saltîkov: într-adevăr, geneza „disidentului" nobiliar Şcedrin, întru denunţarea înapoierii moşiereşti ruse, fusese ulterioară răzvrătirii timpurii a lui Feodor Mihailovici.

Mai vârstnic decât Mihail Evgrafovici cu cinci ani, Dostoievski îi subsumează, în 1862, pe Gogol şi Şcedrin „acestei întregi literaturi negatoare". Ca un îmblânzit fost revoltat şi viitor mare romancier, Dostoievski se împotriveşte negativismului presupus. Polemica dintre Şcedrin şi Dostoievski izbucneşte în 1863 şi ia amploare în 1864. În vâltoarea confruntării sunt antrenaţi mai mulţi autori şi câteva reviste. Stau mărturie articolul lui Şcedrin *Pană tânără,* iar de partea cealaltă *Domnul Şcedrin sau Dezbinarea nihiliştilor*; apoi *Mărunţişuri literare* şi încă un răspuns din partea lui Dostoievski ş.a.m.d.

Aşadar, curând după reforma agrară şi eliberarea iobagilor, disensiunile în rândul cărturarilor se înteţesc. Ele presupun implicaţii sociale, ecouri publicistice, reverberări propriu-zis literare. Radicalii sunt denunţaţi ca „nihilişti”, moderaţii sunt suspectaţi de capitulare în faţa autorităţilor. În termeni actuali, „progresiştii” şi „conservatorii”, deşi se războiesc, pot fi consideraţi „democraţi”, şi unii, şi alţii. De altfel, opţiunile lor publice explicite ei pot să nu le transfere întocmai în arta lor, aceasta menţinându-se autonomă, cu valoare, desigur, variabilă de la caz la caz. Aşa se şi explică „rimele” involuntare dintre romanele sau personajele adversarilor de odinioară...

Tolstoi, mai tânăr şi decât Dostoievski, şi decât Şcedrin (cu şapte, respectiv cu doi ani), deşi situat de partea grupării moderate, nu a trimis săgeţi la fel de înveninate împotriva radicalilor. *Jurnalul* său consemna încă dinainte (1857–1858) lecturi din Şcedrin: „Acasă, citesc. Saltîkov e un talent serios” (citea, probabil, *Schiţe de gubernie*); petrece o seară acasă la autor, dar, peste câteva zile, critică o comedie a lui (*Moartea lui Pazuhov*); apoi: „Saltîkov, l-am citit. *Idealistul* e bine. Un talent viguros” (este vorba despre *Două fragmente din cartea despre muribunzi*, anume despre cel de al doilea fragment, în care apare figura unui visător idealist).

Mult după răceala intervenită între el şi „tabăra” lui Nekrasov, Tolstoi face cunoştinţă cu alte scrieri ale lui Şcedrin. Ne aflăm în 1884: „Am citit «Otecestvennîe zapiski». Flecăreala lui Şcedrin” (în *Povestiri din Poşehonie*). În septembrie notează: „Am citit cu copiii din Nekrasov, Şcedrin şi *Polesie* a lui Turgheniev. Totul e minunat”. (La Şcedrin, trimiterea e la fragmente din *Din trecutul Poşehoniei*.) După alţi cinci ani, ultimul capitol din aceeaşi carte – apărut tot în revistă – îi provoacă reacţia: „L-am citit pe Şcedrin. E bine, dar învechit, nimic nou. Mai că mi-e milă de el, milă de forţa irosită”.

Între aceste remarci favorabile şi defavorabile, găsim şi o scrisoare adresată lui Saltîkov-Şcedrin (decembrie 1885). Solicitându-i colaborarea la culegerea *Posrednik* – proiect ce va fi zădărnicit de ucenicul său întru „tolstoism” Vladimir Certkov –, Lev Nikolaievici îşi laudă adresantul astfel:

„Dispuneţi de tot ce e nevoie – o limbă concentrată, puternică, artistică –, o capacitate de caracterizare păstrată doar de Dumneavoastră, nu umor, ci ceea ce produce râsul voios, iar în conţinut – iubire, şi tocmai de aceea, cunoaşterea adevăratelor interese ale poporului".

Tolstoi recepteazã mai degrabă literar decât ideologic scrisul lui Şcedrin. Ce să reţinem din spusele lui: talentul viguros sau „flecăreala"? Scrisul bun sau învechit? Forţa irosită sau capacitatea de caracterizare, cu voioşia izvorâtă din iubirea adevărului?

3

Gospoda Golovliovî, *Domnii Golovliov* a apărut între anii 1875–1880 în revista *Otecestvennîe zapiski*, iar în volum în 1880 şi, prin reeditare, din 1883. Către finalul aceluiaşi răstimp, în 1879 şi în 1880 apare, în revista *Russki vestnik*, romanul lui Dostoievski, *Bratia Karamazovî*, *Fraţii Karamazov*. La apariţia „cărţii" a opta din ultimul roman dostoievskian, Şcedrin publică însemnări critice la adresa lui (în *Otecestvennîe zapiski*, noiembrie–decembrie 1879). Reamintindu-şi diferendul lor de odinioară şi suprimarea revistei *Sovremennik*, el ridică de astă dată obiecţii literare, la adresa doamnei Hohlakova, pe care o taxează drept personaj nereuşit; şi aduce vorba şi despre tatăl Feodor Karamazov, în legătură cu care face observaţii bazate pe propriul său personaj Iuduşka Golovliov. El pare să sugereze folosirea experienţei lui de către ilustrul confrate. Dostoievski a vrut să răspundă mai multor critici la adresa romanului în curs de publicare, printre care şi lui Şcedrin, dar a renunţat la intenţia sa.

A fost un episod târziu din biografia încrucişată a celor doi. Momentul a premers sesizarea, încă de către comentatorii anilor optzeci, a punctelor de convergenţă şi atingere dintre romanele lor, temă aprofundată în exegeze din secolul următor. Într-adevăr, pe lângă paralelisme de cadru şi detalii în diagnosticarea crizei vechii moşierimi ruse, fie în orăşelul imaginar Skotoprigonievsk şi împrejurimile lui, fie în conacele din Golovliovo, Dubrovino şi Pogorelka – săreau în ochi alte similitudini: trei fii legitimi ai

lui Feodor Karamazov (cu două foste soţii), cât şi trei ai Arinei Golovliova (cu soţul ei Vladimir); pălăvrăgeala găunoasă proprie atât tatălui Karamazov, cât şi privilegiatului fiu Golovliov ş.a. Deosebirile surclasau însă asemănările: *Fraţii Karamazov* îşi bazau conflictele insolubile pe dilemele psihologice, religioase, filosofice ale modernităţii recente, cu profetica vestire a tragicelor încleştări viitoare – pe când *Domnii Golovliov* se mulţumeau să cartografieze moravurile Rusiei patriarhale (în cazul dat, matriarhale), o lume care luneca, prin blocaje exterioare şi lăuntrice, către iminentul ei sfârşit.

Dostoievski se revendica – în opoziţie cu Tolstoi – a fi un artist al *noului* problematic. Şcedrin se mulţumea să rămână cronicarul rânduielilor *vechi*, aflate în disoluţie. Criza exterioară a marcat-o abolirea iobăgiei, stipulată juridic prin reforma agrară din 19 februarie 1861. Romanul lui Şcedrin începe cu anii premergători evenimentului istoric, consemnând în treacăt şi antecedentele îndepărtate din existenţa personajelor centrale. Apoi, lamentaţiile moşieresei confirmă turnura neaşteptată, pentru ea posibil funestă, chiar dacă atenta doar formal la averea îndelung acumulată. De fapt, nu se va modifica mare lucru în relaţiile de proprietate; decât prin nesăbuinţa-i proprie de a-şi transfera bunurile fiilor şi, în principal, fiului preferat. În umbra conacelor înmărmurite totul se va păstra în limite tradiţionale, de acest lucru cititorii îşi vor da seama şi când, în deşarta sa existenţă repetitivă, principalul moştenitor va afla, întâmplător, după un an, despre moartea fostului suveran francez, Napoleon al III-lea. Acţiunea romanului se întinde, deci, pe un răstimp lung, anterior anului 1861 şi până după 1874. Contextul istoric este însă prezent doar rareori şi doar aluziv. Contează *textura* familiei Golovliov, treptat împuţinată şi scufundată în marasm. Conacul Golovliovo şi neamurile Golovliov sunt cele care răsfrâng, în prăbuşirea proprie, avatarurile macrocosmice dimprejur.

Familia domină romanul, în cele şase capitole, de la „consiliul de familie”, prin „răfuieli de familie”, până la „încheierea socotelilor” familiale. Neamul înseamnă „*maminka*” Arina Petrovna (şi claustratul „*papinka*” Vladimir Mihailîci); trei fii şi o fiică, Stepan, Anna, Porfiri şi Pavel (în cazul băieţilor, Vladimirîci fiind uzualul diminutiv după patronimul Vladimirovici – precum Mihailîci, după Mihailovici); fiicele Annei Vladimirovna, Anninka şi Liubinka; băieţii lui Porfiri, Volodia şi Petenka, laolaltă cu copiii nelegitimi, de până la un alt nou-născut, Volodia.

Cronica familiei e suprapusă morţilor succesive, decese în mizerie sau refugii în sinucidere; un tablou al extincţiei treptate, de până la sfârşitul ultimilor supravieţuitori, cândva atotputernica mamă, hainul ei fiu şi a doua lor nepoată decăzută. Personajelor centrale, Arinei Petrovna şi lui Porfiri Vladimirîci, moartea le-a acompaniat şi le străjuieşte viaţa. Împreună îl asasinează treptat pe fiul / fratele cel mare. Stepan fusese înrolat în războiul Crimeii, dusese la Moscova o existenţă de vagabond, irosise pe doar 8.000 de ruble „dania părintească”, casa cumpărată de „*maminka*” cu 12.000 şi, rămas fără nimic, se întorsese acasă ca „fiu risipitor”; îl judecă mama şi fraţii (nemilos, Porfiri), îl ferecă în „canţilerie”, când fuge îl aduc înapoi, îl lasă fără băutură şi tutun, până când astmul şi traiul mizer de închisoare îl ucid pe „bufon”, pe „paiaţă”, pe „Stiopka-tontul”. După aceea, Arina Petrovna îşi împarte averea între cei doi reveniţi pentru totdeauna din slujbele petersburgheze. Posacul, inactivul Pavel primeşte puţin, se retrage la Dubrovino, îşi îneacă amarul în votcă şi moare curând. Unica slăbiciune a „*maminkăi*” faţă de „băieţelul cel sincer”, Porfiri-Porfişa, meşter în a-i intra în graţii, provoacă gestul nesăbuit, care o va şi ruina: de unde, prin setea de acaparare şi zgârcenia nemiloasă ajunsese, de la iniţiala sută de suflete din Golovliovo şi încă cincizeci din împrejurimi, la condiţia de cea mai bogată moşiereasă din gubernie, stăpână peste patru mii de suflete (rămase la cheremul ei şi după eliberarea din iobăgie) – după ce îi lasă aproape totul lui Porfiri, întreaga ei viaţă îi apare ca o zbatere după o nălucă...

Aşa începe declinul Arinei Petrovna. Îi mor bărbatul şi fiica, părăsită de sublocotenentul de cavalerie, lăsând în urmă două fete gemene. Se mută la moşioara orfanelor din Pogorelka, refugiindu-se în credinţă. Fetele nu suportă însă lâncezeala de acasă şi pleacă la Harkov, să-şi încerce norocul în teatrul de cabaret – unde se vor prostitua; urmează sinuciderea Liubinkăi şi întoarcerea silită a Anninkăi, pentru o scurtă supravieţuire, în beţii, şi delirul final.

O cronică de groază, dar relatată calm, cu detaşare epică. Un şir de tablouri apocaliptice, depănate obiectiv, în prelungirea vieţii moşiereşti printre „suflete moarte" şi asemenea lor. Şcedrin va fi deseori asociat lui Gogol, formând perechea „clasică" a literaturii satirice ruse. Dacă însă *Istoria unui oraş* a fost o carte satirică prin excelenţă, în *Domnii Golovliov* sarcasmul dobândeşte o coloratură înfricoşătoare.

Această lume terifiantă o exprimă şi simbolizează Porfiri Golovliov, în existenţa-i searbădă, inutilă pentru alţii şi pentru sine. El e suprema gânganie din acest univers, numit ba „lipitoare", ba „păianjen". Porecla sa principală a inventat-o însă fratele Stiopka: „Iuduşka". Denumirea infamantă o va reactualiza şi Piotr Porfirîci, fiul său. Acesta pierduse la cărţi trei mii de ruble, însuşiţi din vistieria regimentului (o sumă care ne aduce în minte situaţia lui Dmitri Karamazov), iar tatăl refuză să-i dea suma fatală, ceea ce echivala cu dezonoarea şi, finalmente, cu o condamnare la moarte – aşa după cum îl omorâse, prin nepăsare, şi pe fiul său Vladimir. Acesta e momentul în care Petenka rosteşte din nou infamantul „Iuduşka", diminutivul numelui Iuda; şi în care „*maminka*" îşi pronunţă blestemul la adresa lui Porfiri, blestem de care acesta se tot temuse, dar care acum nu-l mai îngrijorează.

Performanţa de căpetenie a romanului, care avea să-i şi asigure faima, este tocmai figura noului Iuda – trădător de mamă, fraţi şi fii. El este o reincarnare măruntă a predecesorului său, aşa cum este şi „dracul" lui Ivan Karamazov, un diavol minor, un *alter ego* menit să-i releve prozaitatea, caracteristică lui şi epocii sale.

Porfiri Vladimirîci fusese singurul copil născut de Arina Petrovna fără chinuri, ceea ce i-a şi înşelat aşteptările. După ce a slujit treizeci de ani prin ministere, Porfiri s-a retras la Golovliovo şi curând, prin nechibzuinţa „*maminkăi*”, a ajuns cel mai mare moşier din parohie. Posesor a tot ce râvnise vreodată, smulse cu îndărătnică viclenie de la rude, averile lui rămân însă de natură abstractă, sunt dovedite prin simpla lor existenţă. Căci, bogat peste poate şi incapabil de a da oricui ceva, Porfiri vegetează în conacul din Golovliovo, din ce în ce mai părăginit, ca şi conacele fratelui decedat şi ale nepoatelor evadate, ca şi întreg ţinutul ajuns în unica lui stăpânire. Într-adevăr, el seamănă păianjenului care şi-a ţesut plasa, ca să-i cadă în ea, pe rând, rudele. Dar, în cele din urmă, nu-i mai rămâne în preajmă nimeni căruia să-i poată suge sângele. Până şi „menajera”, „chelăreasa”, ibovnica Evpraxeiuşka s-a săturat să-l mai slujească şi, după ce, cu sprijinul fostei iubite Ulita-Ulitka, nou-născutul lor e abandonat într-un azil din Moscova, Evpraxeia se dedă, împreună cu Anninka, beţiilor nocturne...

Din ce trăsături încheagă autorul „fenomenologia” lipitoarei Porfişka? El este Iuduşka-trădătorul, fiindcă e total lipsit de scrupule şi, în acest sens, are o „libertate totală”: oximoronie aparentă, totuşi lesne acceptabilă, de vreme ce vizată este eliberarea *de* moralitate. Antieroicul erou e meschin, incult, cârcotaş, mincinos, bigot, flecar. Enumerarea prilejuieşte scriitorului, la un moment dat, compararea lui cu ipocriţii literaturii franceze. Iuduşka e însă un moşier get-beget rus. El nu ştie nimic despre lume, e gol de orice interes, lipsit de orice criterii, în acelaşi timp fricos, temător de Dumnezeu şi mai ales de diavol. Respectă riguros prescripţiile bisericeşti, îşi face cruci, bate mătănii, apelează mereu la Cel de sus. Toate acestea în deplină lâncezeală şi *pentru ca* să-şi poată continua vegetarea. Nimicnicia sa o compensează prin „vorbărie”, „trăncăneală”, „flecăreală”, termeni reluaţi constant pe parcurs. La el, torentul de vorbe au rostul de a nu spune nimic, de a masca nimicul. Îşi ameţeşte ascultătorii cu noi şi noi potopuri de cuvinte, menite să-i probeze inexistenta vitalitate. Vorbele ca substitut al vieţii: iată caracteristica sa principală, faţa vizibilă a caracterului, care abia-

abia o ascunde pe cealaltă, făţărnicia, prefăcătoria, înşelătoria. El ţine morţiş la aparenţa nobilă, deşi lumea îşi dă tot mai bine seama de găunoşenia lui. Până şi „*maminka*” ajunge să-l blesteme, inutil. „Cum de nu ţi-e teamă să trăieşti?”, îl apostrofează Anninka; dar unchiul nu se teme, până către final, decât de obligaţia de a trăi *altfel*. Nici o ticăloşie comisă nu-l înfricoşează, dacă o poate învălui în trăncăneală mieroasă. Şi de ea se satură însă toţi, agonia începe o dată cu secarea vorbăriei, în lipsă de public. Atunci, nu-i mai rămâne decât „beţia gândirii deşarte”, visarea absurdă, imaginaţia bolnavă, trăncăneala răsfrântă în interior: compensarea compensării.

„Încheierea socotelilor” nu nesocoteşte sfârşitul evan-ghelic al lui Iuda (Matei: 27). În cele din urmă, şi în Iuduşka trebuie să se trezească regrete. Îi revin în amintire toţi morţii, duşi la pierzanie, în simbolicul Golovliovo, de către stăpânul acestuia. Ajunge chiar să implore iertarea, dăruită de Iisus tuturor. Şi, în felul său, repetă parabola, când iese în vijelia rece de martie şi îngheaţă.

5

Literatura rusă are multe personaje diabolice, perverşi şi pervertiţi, terifianţi în meschinăria lor. Totul a pornit de la Gogol, a continuat prin Dostoievski, a fost variat de Feodor Sologub şi Andrei Bielîi, a ajuns până la Andrei Platonov şi Mihail Bulgakov. Dualitatea „Hristos şi Antihrist” – supratitlul trilogiei romaneşti a lui Dmitri Merejkovski – a constituit un laitmotiv rusesc. Câteodată, autorii au împins latura mântuitoare în subordinea ispitelor pervertitoare, întruchipate în personificări teribile. Ne vin în minte moşierii întâlniţi în peregrinările lui Cicikov, „demonii” din preajma lui Nikolai Stavroghin, lumea petersburgheză patronată de tatăl şi fiul Ableuhov, „maestrul” prins mai mult în ghearele mărunţilor diavoli moscoviţi reali, decât în mrejele trimişilor voioşi ai tărâmurilor infernale. Parafrazând titlul dat de Sologub romanului său, la început de nou secol, diavolii meschini, dracii mărunţi au împânzit cărţile multor scriitori ruşi.

În şirul lor ilustru îşi menţine locul binemeritat şi Iuduşka Golovliov. Pentru a reveni la comparaţia anterioară, el este, între cei trei, fiul mijlociu – precum Ivan între Karamazovi. Seamănă poate mai mult cu tatăl netrebnic Feodor Karamazov, deşi prin veninul pe care îl secretează şi îl împrăştie nu e străin nici de Ivan Feodorovici. Cum am spus, similitudinile încetează apoi, Ivan fiind situat în epicentrul unor zguduiri existenţiale şi filosofice. Iuduşka e, într-adevăr, un „drac meschin”. El duce, parcă, la *rău sfârşit* vechimile imobile, canonizate încă de culegerea rânduielilor familiale din veacul al XVI-lea, *Domostroi*...

Domnii Golovliov e o carte veche a unui scriitor vechi. Să fie oare Şcedrin şi un autor „învechit”? Personal, ader la ideea de început: un scriitor foarte bun nu merită să fie desconsiderat din cauză că a avut în preajmă genii.

II

PIOTR CEAADAIEV – *SCRISORI FILOSOFICE*

Petru cel Mare a deschis Rusia spre Europa. Ecaterina a II-a i-a favorizat în Rusia pe europeni, mai ales pe artiştii şi pe cugetătorii francezi. Sincronizarea Rusiei cu Europa, inclusiv în plan spiritual, s-a produs însă abia sub Alexandru I.

Veacul al XVIII-lea a fost prologul modernităţii culturale ruseşti. Literatura a devansat încă de pe atunci filosofia. Câţi cunosc gândirea unui Skovoroda, răsfrângerile ataşamentelor masonice în filosofie, pe succesivii adepţi ai lui Schelling?! Fonvizin, Derjavin, Karamzin s-au impus mai repede şi mai mult. Lui Radişcev faima i-a fost asigurată de *Călătorie de la Petersburg la Moscova* şi pedepsirea lui de către Ecaterina a II-a pentru crima de a o fi scris, mai degrabă decât tratatul *Despre om, moartea şi imortalitatea lui*.

Primatul literaturii în cultura rusă l-a statornicit definitiv Puşkin, nu numai pentru secolul al XIX-lea, inaugurat de el, dar chiar şi pentru următorul secol. Un contemporan al său, dar numai unul singur, a proiectat la nivel european şi filosofia. Desigur, Ceaadaiev nu e Puşkin, după cum nici Soloviov nu e Dostoievski. Dacă Dostoievski îl va numi pe Puşkin *rusul european* prin excelenţă, diagnosticul i se potriveşte şi lui Ceaadaiev. Primul gânditor original rus va pătrunde – prin forţa destinului – cu

întârziere în Europa. El merită cu prisosinţă să fie cunoscut de către toţi cei ce se recunosc europeni.

1

Piotr Iakovlevici Ceaadaiev s-a născut la Moscova, într-o bogată familie nobiliară, la 27 mai 1794. Rămas orfan, a fost crescut şi educat de o mătuşă, prinţesa A.M. Şcerbatova, la rândul ei fiica unui istoric şi literat. În perioada 1809–1811, frecventează universitatea moscovită, dar nu o termină, optând pentru cariera militară. Participă, într-un regiment de husari, la campania împotriva lui Napoleon; în 1814, intră cu armatele ruseşti în Paris. La întoarcerea în ţară e copleşit de onoruri. Dandy de capitală, are numeroşi prieteni sus-puşi. E primit, se pare, într-o lojă masonică. În 1816, îl cunoaşte pe Puşkin, pe vremea aceea încă licean, care îi va dedica poezii celebre. În 1817, este numit adjutant al comandantului corpului de gardă imperial. În toamna anului 1820, e trimis la Troppau, oraş austriac unde se defăşura congresul Sfintei Alianţe, spre a-i raporta ţarului Alexandru I despre răscoala unui regiment de ofiţeri. Întâlnirea dintre împărat şi Ceaadaiev e învăluită în mister; două luni mai târziu Ceaadaiev îşi dă pe neaşteptate demisia din armată, ratând avansarea iminentă în ierarhia militară.

Cert este că în 1820–1821 trăieşte o amară dezamăgire în legătură cu destinele ţării sale, pe care chiar vrea s-o părăsească definitiv. Îşi amână intenţia până în 1823, când criza sa spirituală, laolaltă cu o suprasolicitare intelectuală ce-i deteriorează sănătatea, îl obligă la plecare. Decepţionat, ros de un amestec de orgoliu şi *mal du siecle*, pribegeşte trei ani, din iulie 1823, prin Anglia, Franţa, Elveţia, Austria, Germania, cu sejururi la Londra, Paris, Milano, Roma, Berna, Karlsbad, Dresda. Citeşte diverşi autori, îi întâlneşte pe tânărul La Mennais şi pe Schelling. La Florenţa are o discuţie cu misionarul englez Charles Cook, impuls decisiv pentru convertirea sa religioasă.

Anii petrecuţi în străinătate îl salvează: apropiaţi ai săi, dintre răsculaţii decembrişti, suferă represaliile noului ţar Nicolae I. La întoarcere, în iulie 1926, e supus unui interogatoriu la punctul de graniţă Bresk-Litovsk, dar i se permite să se stabilească la Moscova şi în conacele din împrejurimile ei. Îşi asumă o recluziune totală, supravieţuind prin cea mai intensă perioadă de muncă a vieţii sale. Revine în societate abia în 1830, după încheierea principalelor sale lucrări, între care şi cele opt scrisori filosofice, scrise în limba franceză. Eşuează în tentativele de a publica, în 1831–1832, câteva fragmente din ele.

Apariţia primei scrisori filosofice în traducere rusă declanşează scandalul, funest pentru autorul ei. Ziaristul Nikolai Ivanovici Nadejdin o publică în 1836 în revista *Telescop*, nu din iniţiativa, dar cu acordul lui Ceaadaiev. Tinerii radicali, printre care şi Herzen, care va spune că a fost ca „o împuşcătură într-o noapte întunecată”, au salutat entuziast textul, care circulase şi anterior în manuscris; majoritatea însă, nu doar cea conservatoare, ci şi cea liberală, l-a considerat profund antipatriotic. Vina prezumtivă de antipatriotism, echivalentă cu o răzmeriţă, a fost pecetluită de ţarul însuşi. Din ordin imperial, şeful poliţiei, contele Benkendorf, a luat măsurile de rigoare. Ziarul a fost suspendat, redactorul – exilat, cenzorul – concediat, iar autorul – declarat nebun, cu domiciliu forţat, sub pază poliţienească şi „control medical” zilnic, cu învoirea de a ieşi la plimbare o dată pe zi. Restricţiile i s-au ridicat după un an şi jumătate, cu condiţia „să nu îndrăznească să mai scrie ceva”. Din arhivele poliţiei secrete va reieşi suspiciunea – total neîntemeiată – că s-ar fi aflat sub influenţa ideilor filosofului Saint-Simon (contele Claude Henri de Rouvroy).

1836 a fost pentru Ceaadaiev un an fatal. El a fost eliminat din circuitul public, antum şi postum. Ulterior, a mai participat la reuniuni intelectuale moscovite, complet înstrăinat, ca un somnambul. Pe parcurs, şi-a mai nuanţat radicalismul, prin 1848 i s-au reactivat speranţele liberale, dar Războiul Crimeii, declanşat în 1853, i-a confirmat cele mai sumbre previziuni cu privire la destinul ţării sale.

O vastă moştenire epistolară stă mărturie travaliului intelectual din această ultimă perioadă de viaţă. Patria de care se simţea ataşat era mai presus de toate Rusia lui Petru cel Mare, întrucâtva şi Rusia Ecaterinei a II-a, a lui Alexandru I, patria deschisă spre Occident. A mai apucat înscăunarea ţarului Alexandru al II-lea, dar nu şi reformele lui. Ceaadaiev a murit la Moscova la 14 aprilie 1856.

Din viaţa lui privată se cunoştea iubirea melancolică pentru Avdotia Serghiievna Norova, decedată de timpuriu, lângă care cere, testamentar, să fie înmormântat.

2

Relatez pe scurt istoria elaborării, iar apoi istoria publicării *Scrisorilor filosofice către o doamnă*.

Reconstituirea alcătuirii lor e dificilă şi, în unele privinţe, chiar imposibilă. Numai patru din cele opt scrisori poartă datări finale: I – „Necropolis. 1829. 1 decembrie"; III – „Sokolniki. 1 iunie"; IV – „Sokolniki. 30 iunie"; VII – „Moscova. 1829. 16 februarie". Datele indică încheierea câte unei redactări – care nu coincide neapărat cu ultima. Ele sugerează o altă ordine a compunerii decât numerotarea finală. Dacă aceea e incertă, aceasta aparţine, cu siguranţă, autorului. Decalajul în cazul scrisorii I (în continuare voi desemna scrisorile doar prin numărul purtat) între indicarea datei şi începutul propriu-zis al elaborării, încă din 1828, obligă la relativizări şi în alte cazuri. Punctul de pornire e fixat îndeobşte în 1828, punctul terminus variază la diverşi exegeţi între 1829, 1830, chiar 1831. În acest din urmă an textul începe să fie răspândit, ca manuscris original sau recopiat. Pentru a înlătura dubiile, unii cercetători folosesc formula vagă, dar comodă: scrisorile au fost compuse la sfârşitul anilor douăzeci, începutul anilor treizeci.

Ceaadaiev încearcă în 1831–1832, fără succes, să publice VI şi VII în Rusia, dar în limba franceză, sub titlul *Deux lettres sur l'histoire adressées a une dame*. Singura apariţie antumă, din revista *Telescop*, în 1836, e în

traducere rusă şi poartă titlul *Filosoficeskie pisma k gospoje xxx Pismo I – Scrisori filosofice către doamna xxx Scrisoarea I*. Ceaadaiev îi indică însă prinţului Piotr Viazemski, în epistola sa din 9 mai 1835, denumirea care se va încetăţeni în ediţiile târzii: *Lettres philosophiques adressées a une dame*.

„Doamna” în cauză este – în primă instanţă – Ekaterina Dmitrievna Panova, născută Ulîbîşeva, cunoscută de Ceaadaiev în 1827 la conacul prinţesei Şcerbatova din apropierea Moscovei. S-ar putea ca numai I să-i fi fost consacrată Panovei. Ceaadaiev însuşi va diminua rolul ei în geneza scrisorilor. De existenţa acestora ea va afla abia în 1835, după reluarea relaţiilor dintre ei, întrerupte mulţi ani; dar, în 1836, Panova este declarată, la cererea soţului ei, bolnavă mintal şi internată într-un ospiciu. Unii exegeţi consideră că – în ultimă instanţă – scrisorile se adresează Rusiei. Oricum, procedeul unui interlocutor fictiv era larg uzitat în literatura epistolară tradiţională.

În recluziunea sa, Ceaadaiev a compus scrisorile filosofice în franceză. Motivaţia, indirectă, o găsim în epistola din 6 iulie 1831, adresată de Puşkin lui Ceaadaiev (din Ţarskoe Selo, la Moscova): „*Mon ami, je vous parlerai la langue de 1’Europe, elle m’est plus famili ere que la nôtre et nous continuerons nos conver-sations commencées jadis a Sarsko-Selo et si souvent interrompues*.” (Urmează observaţii asupra manuscrisului. Detaliile – cu privire la Moise, Aristotel, Marc Aureliu, David, Homer ş.a. – probează că Puşkin se afla chiar în posesia scrisorii VII.)

Curând după furtuna dezlănţuită de publicarea scrisorii I în *Telescop*, *Apologia unui nebun* – scrisă probabil la sfârşitul anului 1836, începutul anului 1837 – nuanţează, fără să retracteze, convingerile „occidentaliste”, socotite de autor perfect compatibile cu patriotismul său.

* * *

Moştenirea literară a lui Ceaadaiev o îngrijeşte un timp nepotul său, M.I. Jihariov. Nu reuşeşte editări în Rusia, de aceea îşi orientează tentativele spre Franţa. La insistenţele lui, I.S. Gagarin – care se considera un discipol al lui Ceaadaiev – tipăreşte în 1860 varianta franceză integrală

din I, în revista *Le Correspondent.* După doi ani, tot el editează *Oeuvres choisies de Pierre Tchadaief, publiées pour la premi ere fois par le P. Gagarin de la Compagnie de Jésus* (Paris–Leipzig, 1862). Ediţia conţinea I, VI, VII, sub denumirea *Lettres sur la philosophie de l'histoire* (VI şi VII figurând eronat ca II şi III), *Apologia unui nebun* şi alte scrieri.

Trec câteva decenii. Abia în 1906, Mihail Gherşenzon traduce şi publică în ruseşte scrisorile editate de Gagarin. Tot el reuneşte în două volume textele franceze şi ruseşti, apărute sub titlul *Socineniia i pisma P.I. Ceaadaeva – Operele şi scrisorile lui P.I. Ceaadaiev* (Moscova, 1913–1914).

Timp de peste alţi douăzeci de ani cititorii nu vor avea cunoştinţă decât de cele trei scrisori din culegerile lui Gagarin şi Gherşenzon. Descoperirea celorlalte cinci şi a integralei manuscriselor i se datorează lui Dmitri Şahovskoi. În fapt, manuscrisele fuseseră conservate în arhivele poliţiei secrete, temuta Secţie a III-a din Cancelaria Imperială, transferate apoi la Muzeul Literaturii Ruse al Academiei de Ştiinţe, celebra „Casă Puşkin” din oraşul de pe Neva, întemeiat de Petru cel Mare. Aici a descoperit Şahovskoi cele cinci scrisori (II, III, IV, V, VIII) şi le-a făcut cunoscute, în traducere rusă, în volumele 22–24 din seria *Literaturnoe nasledstvo* – Moştenirea literară (Moscova–Leningrad, 1935 [1936]). Şahovskoi a pregătit şi ansamblul operelor pentru o publicare separată, dar nu şi-a mai putut realiza intenţia, căzând la sfârşitul anilor treizeci victimă represiunilor staliniste.

Mai rămânea o esenţială îndatorire, editarea tuturor scrisorilor filosofice în originalul lor francez. Manuscrisul I nu ridica probleme, scrisul autorului era limpede, cu mici variaţii de detaliu. În schimb, în intenţia publicării lor, Ceaadaiev însuşi operase destul de multe schimbări la VI şi VII; se impunea deci o alegere între variante. Cele cinci scrisori descoperite de Şahovskoi fuseseră de asemenea scrise clar, cu mâna lui Ceaadaiev; incompletă era doar II, amputată de primele file; din fericire, Şahovskoi a mai găsit un alt manuscris, tot incomplet, dar în care figurau tocmai acele file introductive, ceea ce a permis – prin colaţionare – restabilirea întregului text.

Succesiv, dar independent una de alta, au apărut două ediţii franceze socotite, în egală măsură, *princeps.* Textul francez este inclus în culegerea lui Raymond T. McNally – ca prim text original complet, în ordine cronologică – *Chaadaev's Philosophical Letters Written to a Lady and his Apology of a Madman,* culegere ce se găseşte în volumul 11 din *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte* (Berlin, 1966, pp. 24-l29). Între timp, la insistenţele lui Alexandre Koyré – eminent filosof francez al ştiinţei, rus de origine – François Rouleau a pregătit ediţia *Lettres philosophiques adressées a une dame* (Paris, Librairie des Cinq Continents, 1970). Varianta Rouleau corijează unele mărunte omisiuni din ediţia McNally.

Să recapitulez. Au existat următoarele succesive editări:

Nadejdin, 1836 – I, în traducere rusă.

Gagarin, 1862 – I, VI, VII, în originalul francez.

Gherşenzon, 1913–1914 – I, VI, VII, în franceză şi rusă.

Şahovskoi, 1935 – II, III, IV, V, VIII, în traducere rusă.

McNally, 1966 – I-VIII, în originalul francez.

Rouleau, 1970 – I-VIII, în originalul francez.

Iată o caracteristică „poveste rusească”. A fost nevoie de peste un secol şi un sfert pentru ca textul autentic al unei opere originale să înceapă să se afirme printre cititori şi exegeţi.

* * *

Janina Ianoşi a tradus cartea după ediţia Rouleau din 1970. Am comparat textul cu târzii ediţii integrale ruseşti ale *Scrisorilor filosofice*: una, în volumul *Stati i pisma – Studii şi scrisori,* volum pregătit de B.N. Tarasov şi apărut la Editura „Sovremennik” (Moscova, ed. 1 – 1987, ed. 2 – 1989), alta – în culegerea *Socinenia – Opere,* apărută sub îngrijirea lui V.I. Proskuriha şi tipărită la Editura „Pravda” (Moscova, 1989). Ediţiile ruseşti le-am consultat însă cu circumspecţie, întrucât folosesc traducerile vechi (prima – ale lui Gherşenzon şi Şahovskoi, a doua – ale lui Şahovskoi, care, cum am spus, n-a mai reuşit să-şi publice traducerea integrală). La

confruntare am constatat deosebiri stilistice, de frazare, câteodată de sens, faţă de ultimul text francez. Numai eforturile corelate ale cercetătorilor francezi şi ruşi vor limpezi chestiunile litigioase, aducând unele fragmente la unison, păstrând altele în variante la fel de autentice. Deosebirile mai importante şi mai numeroase la VI şi VII – fraze omise sau adăugate etc. – au fost operate chiar de către Ceaadaiev.

Într-o situaţie mai specială se afla *Apologia unui nebun*, text neterminat şi căruia nu i s-a descoperit autograful. S-au găsit două variante franceze, cunoscute din ediţiile Gagarin şi Gherşenzon. Ne-am ghidat tot după Rouleau, care a reprodus exemplarul adnotat de mâna lui Ceaadaiev, păstrat la „Casa Puşkin”.

3

Ce influenţe a receptat Ceaadaiev în cursul anilor douăzeci şi la începutul deceniului următor din secolul XIX? La loc de frunte se cuvine situat Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (întâlnit de autor la Karlsbad în 1825 şi căruia îi trimite epistolele în 1832 şi 1842), în ipostaza lui târzie de filosof al identităţii şi al revelaţiei, al unităţii dintre credinţă şi cunoaştere, al autodezvăluirii divinităţii prin epocile istoriei universale; un Schelling trecut, în plus, prin răsfrângerile gândirii catolice franceze. În planul din urmă, dintre autorii receptaţi se numără Chateaubriand (*Génie du Christianisme*), Joseph de Maistre (care a petrecut 14 ani în Rusia şi a scris *Les soirées de Saint-Pétersbourg*), Felicité Robert de La Mennais (sau Lamennais), în tinereţe devotat unui catolicism liberal şi trecut pe poziţiile unui umanitarism socializant şi mistic (în *Essai sur l’indifférence en matiere de religion* şi apoi în *Paroles d’un croyant*), Louis de Bonald (*Legislation primitive*), Pierre Simon Ballanche (*Essai sur les institutions sociales* şi *Essais de palingénésie sociale*). Exegeţii caută să surprindă cât mai exact măsura influenţelor decodabile şi a unei indiscutabile originalităţi, proprii gândirii lui Ceaadaiev.

Cultura lui este vastă. În *Scrisorile filosofice* sunt inserate citate din Aristotel, Bacon, Cicero, Descartes, Milton, Montaigne, Pascal, Spinoza, Tasso, Voltaire; iar în ceea ce priveşte Biblia – din Facerea, Isaia, Iov, cele patru Evanghelii (Ioan, cel mai des) şi Epistola I către Corinteni. În ansamblul operei găsim trimiteri la Pitagora, Socrate, Platon, Aristotel, Epicur, Marc Aureliu, Bacon, Pascal, Spinoza, Kant, Schelling, Hegel ş.a.

În afara amplei corespondenţe bilaterale cu Puşkin, Ceaadaiev întreţine relaţii epistolare cu memorialistul şi publicistul Aleksandr Ivanovici Turgheniev, cu poeţii Jukovski şi Tiutcev, cu prinţul Viazemski şi prinţul Odoievski, cu gânditorii, literaţii, publiciştii Şevîriov, Samarin, Homiakov, Herzen şi mulţi alţii. Chiar şi după eliminarea sa forţată din circuitul public şi publicistic, el se menţine, aşadar, în miezul căutărilor spirituale ruseşti, inclusiv în confruntările dintre slavofili şi „occidentalişti". Această marcată prezenţă, din chiar culisele scenei publice, se datorează, indiscutabil, răspândirii în continuare a manuscriselor scrierilor sale recopiate, printre care şi ale operei lui de căpetenie, în saloanele aristocraţiei luminate şi în cercurile literar-filosofice ale „inte-lighenţiei" moscovite şi petersburgheze.

* * *

Pe scurt, verigile demonstraţiei din *Scrisori filosofice* ar fi, aproximativ, următoarele:

— Meditaţia demarează cu o ascuţită critică socială a înapoierii în care ajunsese şi se blocase Rusia, comparativ cu civilizata Europă occidentală. Întrucât se ţinteşte însă modelarea spirituală a interlocutoarei (reale sau ideale), pe de o parte planul obştesc este din capul locului corelat cu cel individual, iar, pe de altă parte, unica soluţie preconizată de la început, atât pentru naţiune, cât şi pentru oricare personalitate reprezentativă a ei, este mântuirea sufletului.

— În vederea atingerii acestui scop personal, dar şi istoric, mijlocul optim constă în găsirea cadrului şi crearea condiţiilor de a medita asupra menirii umanităţii. Omul gânditor să se întoarcă până la profunzimile revelaţiei originare şi să exploreze vechea înţelepciune care tatonase căile

de împlinire a proiectului divin. Accesul la spiritualitate (moralitate) să nu nesocotească nici corelaţiile cu universul material (fizic).

— Tocmai corespondenţa dintre lumea spiritului şi lumea fizică obligă la asumarea cu umilinţă a căii inductive, analitice, logice, de aproximare treptată a legii morale. Pentru a o descoperi pe aceasta, urmăm medieri, evaluări, paşi mici de apropiere, printr-o sumedenie de reflecţii şi descoperiri.

— Să nu refuzăm, ca atare, preceptele şi raţionamentele ştiinţelor pozitive. Nu putem ignora contribuţiile ştiinţifice ale atâtor gânditori moderni, aplecaţi asupra spaţiului şi timpului. Formulând legi precum gravitaţia universală şi impulsul iniţial, ei ne-au oferit şi paralelismul acestor legi cu propria noastră voinţă, conştiinţă, moralitate. Eului uman îi asigură năzuinţa către suprema raţiune şi, totodată, către suprema libertate, numai divinitatea.

— Abia acum se conturează diferitele sisteme moderne de gândire şi, printre ele dar şi în răspăr cu ele, cel adoptat de către Ceaadaiev. Impulsul iniţial, obligatoriu a fi recunoscut de către om şi umanitate, este de esenţă divină. Totul confirmă originarul care ne-a insuflat originalitatea, făurirea sufletelor noastre prin Cuvânt, primul Verb creator de spirit şi de materie. Unei filosofii orgolios autonome îi ia locul umila acceptare meditativă a revelaţiei.

— Istoria descoperă şi confirmă această evidenţă. Reversul filosofiei religioase adoptate devine o amplă filosofie a istoriei. Ea se bazează pe opoziţia desfăşurată între ceea ce, în istorie, a pregătit, consfinţit şi prelungit creştinismul şi ceea ce fie că i s-a opus din Antichitate, fie a fost deformat printr-o falsă reformare modernă. Nu despre evoluţie naturală, progres fizic, perfectabilitate mecanică poate fi vorba, ci numai despre pătrunderea în timp a adevărurilor absolute creştine. Istoria se identifică astfel cu religia, dar religia descoperită în cursul istoriei întemeiază şi cultura; iar omul creştin nu poate fi decât un om universal, aşa cum a fost în Evul Mediu şi va trebui finalmente să redevină.

— Aceeaşi viziune generală hrăneşte opoziţiile istorice particulare deosebit de tranşante. Autorul contestă sau refuză o seamă de cvasiunanime valori şi personalităţi antice, greceşti şi romane (excepţia o constituie Epicur). În schimb, laudă din plin atât antecedentele iudaice ale creştinismului, cu deosebire pe Moise, cât şi specificele valorificări (şi) ale creştinătăţii în religia lui Mahomed.

— Hristos, infinit mai important decât aproximarea lui biblică, prilejuieşte laconica sinteză recapitulativă a rezultatelor obţinute, corelat sociale, filosofice, istorice, religioase. Mântuitorul străjuieşte fidelitatea omului faţă de adevărul revelat. Iar Împărăţia cerească realizată pe pământ este legea morală împlinită!

* * *

Apologia unui nebun e postfaţa, iniţial nedorită şi până la urmă neterminată, care-l întoarce pe autor la premisele social-istorice ale primei sale scrisori filosofice. El se explică, îşi atenuează tactic critica la adresa Rusiei, susţinând de fapt, prin argumente şi mai detaliate, „occidentalismul" său. Pe acesta îl derivă din deschiderile şi reformele lui Petru cel Mare. Dar trădarea predecesorului de către noul împărat nu are cum să nu o treacă sub tăcere. Întreaga vină pentru neînţelegerea iscată i-o atribuie plebei, gloatei, la fel de dispreţuită de el, ca şi de Puşkin. Cât priveşte referirea la *Revizorul* lui Gogol, reprezentat aproape concomitent cu fatala publicare din *Telescop*, în litera lui argumentul poate să pară stânjenitor, în fond el pledează însă pentru propria nevinovăţie. (Pentru noi e important că *Revizorul* oferea, în acelaşi an, 1836, o la fel de neiertătoare imagine a Rusiei, iar diagnosticul lui Ceaadaiev coincidea, în multe privinţe, şi cu scrierea marchizului de Custine, *Rusia în 1839*.)

Cu adevărat, nici din scrisoarea incriminată nu lipsea patriotismul, dimpotrivă; iar în ansamblul scrisorilor filosofice, ataşamentul faţă de patrie fusese pe deplin dovedit, tocmai pentru că era întemeiat pe ataşamentul faţă de umanitate, în spiritul moralităţii creştine universale.

4

Scrisori filosofice au fost multă vreme receptate prin prisma celei dintâi dintre ele; rezonanţa lor a fost hipertrofiată, dar şi deviată în consecinţă. Prin publicarea antumă, separată şi exclusivă, a primei scrisori, Ceaadaiev a nimerit, involuntar, printre răzvrătiţi, contestatari, chiar revoluţionari; ceea ce nu fusese, în nici un caz, în ultimă şi principală instanţă. Meditaţia lui era compusă din numeroase faţete, spiritualist totalizate. Gândirea aduna în matca ei multiple izvoare, prelucra principalele acumulări ale cugetării universale, de la cele mai vechi până la – pentru moment – cele mai noi, trecându-le printr-un distinct filtru naţional şi, mai cu seamă, printr-o viziune individuală pregnantă. Epoca, mediul, psihologia proprie favorizau o variantă individualistă de raportare la lume, dar una care nici să nu estompeze componentele lumii. Aşa s-a produs acea specifică racordare a extremelor, subiectivă şi obiectivă, locală şi globală, naturală şi supranaturală. Este suficient să reamintesc că dintre scrisori două se ocupă în special de ştiinţele moderne şi două de istoria universală, îndeosebi de cea antică – pentru a sugera complementarităţile. Aceeaşi dominantă transpare prin constantul accent pus atât pe paralelismul dintre factorii spirituali şi naturali, cât şi pe cel dintre ceea ce am putea numi macro- şi microstructuri. Omul e plasat în centrul numeroaselor sale raportări, cele ideale mereu confruntate şi cu cele reale. Preeminenţa spiritualistă a întregii ţesături de idei nu-i subţiază complexitatea, ci doar îi imprimă o distinctă orientare, care îşi vădea cam tot pe-atunci prezenţa – într-o acută competiţie cu pozitivismele în curs de elaborare – atât la târziul Schelling, cât şi la gânditorii catolici francezi.

Ceaadaiev intră, astfel, chiar de la începutul secolului XIX, în polemicile care vor marca şi secolul XX, până către sfârşitul lui. Pătrunderea întârziată a gândirii sale în circuitul actual de idei îi conferă o neaşteptată contemporaneitate; căci, forţând cu bună ştiinţă nota, am putea vorbi despre un particular „existenţialism creştin”, unul care ia însă act de esenţele lumii în care omul se vede constrâns să-şi redobândească libertatea.

Această situare îl apropie pe Ceaadaiev de iluştri cugetători occidentali ai epocii ulterioare, îndeosebi francezi; după cum justifică şi întemeierea, recunoscută sau ignorată – n-are o importanţă deosebită – a unei „linii” specifice în cadrul meditaţiei ruseşti, urcând prin decisivele contribuţii ale lui Soloviov până la discipolii sau adepţii săi din perioada interbelică şi următoare.

Filosofia rusească inaugurată astfel, anume printr-o rimă de structură şi de valoare cu filosofia occidentală, se străduia din răsputeri să producă joncţiunea Rusiei cu Occidentul. Motivaţia acestei corelări imperative i-a adus lui Ceaadaiev toate necazurile; termenii în care el a solicitat-o nu şi-au pierdut nici până azi acuitatea. E drept că, după încheierea operei sale capitale, la Moscova s-a format şi fortificat o gândire slavofilă, pe care nici târziul Ceaadaiev nu a mai refuzat-o cu totul, deoarece, în variantele ei neexcesive şi neexclusiviste, ea se arăta – măcar în perspectivă – compatibilă cu orientarea lui „occidentalistă”. În orice caz, „occidentalismul” îşi pune pecetea asupra *Scrisorilor filosofice* şi îi asigură autorului un loc privilegiat distinct, de efectiv întemeietor al cugetării moderne ruseşti.

Ceaadaiev inaugurează o tradiţie ruso-franceză, care nu va înceta nici sub raport lingvistic să rodească până târziu. Corelativ, ea explică şi un alt dualism, de astă dată sub raport religios, în speţă permeabilitatea respectivei direcţii din ortodoxia rusă faţă de catolicismul universalist. Tentaţia, prezentă la Ceaadaiev, va fi puternică la Vladimir Soloviov şi nu va înceta cu totul nici în posteritate. Motivul e nevoia de a depăşi orice închistare, îngrădire, izolare. Individul parvine la omul universal prin asumarea naţionalităţii sale. Idealul universalităţii religioase perene, dar care să se racordeze civilizaţiei occidentale celei mai evaluate, poate să pară utopic; să nu ignorăm însă reeditarea lui laică în recente doctrine liberale mondialiste. Impune în orice caz, dincolo de ataşamentele sau refuzurile distincte, toleranţa religioasă, deschisă întregii umanităţi păstrătoare şi generatoare de valori perene.

Dubla evidenţă, inaugurarea originalei cugetări ruseşti şi adecvarea la gândirea capitală occidentală, o confirmă şi rima meditaţiei cu expresivitatea. Ceaadaiev e filosof şi literat în egală măsură, în prelungirea unei tradiţii vest-europene relativ recente (în veacul XVIII) şi ca vestitor al unor decisive împliniri ruseşti (în secolul XIX). Meditaţia sa n-a îmbrăcat doar din motive conjuncturale forma epistolară; ea a sudat într-un ansamblu gândul şi stilul. Ceaadaiev va fi pe drept revendicat şi de filosofia, şi de literatura rusă. Din nici un punct de vedere el nu va favoriza compartimentările, rupturile, opoziţiile. Omul râvnit de el e un alt om, nesegmentat, unitar, total (dar netotalitar), dintr-o altă utopie. Acesta e visul. Ceea ce ne întâmpina aievea e scrisul: eseul filosofic datorat unuia dintre autorii lui de excepţie. Textul probator a fost salvat; din nefericire – nu pentru autor; din fericire – pentru cititori.

ALEKSANDR HERZEN, VISSARION BIELINSKI, NIKOLAI CERNÎŞEVSKI, NIKOLAI DOBROLIUBOV, DMITRI PISAREV – DESPRE ESTETICĂ, ARTĂ, LITERATURĂ

I[3]

Aleksandr Ivanovici Herzen, Nikolai Platonovici Ogariov, Vissarion Grigorievici Bielinski, Nikolai Gavrilovici Cernîşevski, Nikolai Aleksandrovici Dobroliubov, Dmitri Ivanovici Pisarev, Maksim Alekseievici Antonovici, Nikolai Vasilievici Şelgunov, Mihail Larionovici Mihailov, Nikolai Alekseievici Nekrasov, Mihail Evgrafovici Saltîkov-Şcedrin: personalităţi cu profil distinct, cu destin creator aparte – deşi nu o dată integrate într-o aceeaşi grupare, ca împărtăşind convingeri apropiate.

E prea sumară până şi situarea operei lor, sau a unei părţi decisive din aceasta, în anii ’40 şi, respectiv, anii ’60 din secolul XIX (cu prelungiri în activitatea câtorva, autori sau perioade asupra cărora nu mă voi opri însă cu prilejul de faţă). Istoric, această epocă e divizată în sfârşitul domniei ţarului Nicolae I şi începutul domniei împăratului Alexandru al II-lea. În Europa, ea e marcată de revoluţiile din 1848 şi de reprimarea unora dintre ele tocmai

de către armatele ţariste. Înlăuntrul Rusiei, evenimentul principal din 1861 l-a constituit reforma agrară şi abolirea iobăgiei.

Herzen s-a născut în 1812, Bielinski un an mai devreme. Venirea lor pe lume a coincis cu apogeul războiului purtat împotriva lui Napoleon; adolescenţa le-a fost marcată de răscoala decembriştilor din 1825 şi de reprimarea ei sângeroasă de către proaspăt înscăunatul Nicolae I Romanov, autocratul detestat de către atâţia scriitori ruşi. Herzen provenea dintr-un mediu nobiliar, cult şi ataşat continuităţii. Bielinski inaugura discontinuitatea unei intelectualităţi mai radicale. Reprezentanţii ei erau desemnaţi ca *„raznocinţi*”, adică proveniţi din „cinuri (ranguri civile, medii sociale) diferite”, de obicei modeste – funcţionari, învăţători, preoţi de ţară, oameni îndeobşte apropiaţi de ţărani. Bielinski a murit în 1848, la scurtă vreme după ce Herzen luase calea exilului politic. În Vest acesta avea să editeze publicaţii antiautocrate.

Prin biografia lui, Herzen leagă cele două perioade amintite, succesiv dominate de către Bielinski şi Cernîşevski, între sfârşitul şi începutul activităţii cărora trec aproximativ cinci ani. Dacă Bielinski a fost un mentor al anilor ’40, din ce în ce mai ascultat pe parcurs, Cernîşevski şi tânărul său discipol Dobroliubov şi-au asumat acelaşi rol spre finalul anilor ’50 şi mai cu seamă în dramatica tranziţie către deceniul următor. La începutul acestuia Dobroliubov a murit, Cernîşevski a fost întemniţat şi condamnat la mulţi ani de ocnă – o exterminare fizică şi spirituală prelungită cu sadism şi după aceea. În apăsătorii ani ’60 au activat şi prietenii ori urmaşii lui Cernîşevski, unii în poezie şi proză, alţii în critica literară.

Bielinski a murit de tuberculoză la 37 de ani, Dobroliubov, de aceeaşi boală – la 25; Pisarev, după ce a stat întemniţat patru ani în fortăreaţa Petropavlovskaia (aceeaşi de unde Cernîşevski luase calea Siberiei), a suferit o depresiune adâncă şi s-a înecat înainte de a fi împlinit 35 de ani. Cernîşevski a fost arestat la 34, iar la 36 de ani – deportat pentru un sfert de veac, o perioadă de vegetare silnică, întreruptă de puţine, îngăduite, momente de muncă intelectuală…

Prin însumare, deosebirile oferă şi o asemănare: e vorba de oameni tineri şi foarte tineri, avizi să comenteze literatura. Unora viaţa le-a dăruit ani puţini, alţii tocmai în primii lor ani productivi au simţit chemarea să se aplece asupra criticii, istoriei şi teoriei literare. Sub aceste raporturi, ei s-au împlinit la vârste la care suntem mai degrabă dispuşi să acceptăm ţâşniri artistice genuine, poetice sau muzicale. Le-a maturizat talentul chiar acţiunea condensatoare şi acceleratoare a timpului istoric. Bielinski parcurge variate opţiuni de idei, pe al căror ultim segment produce rapid un impresionant număr de comentarii. O probă şi mai eclatantă oferă Dobroliubov. El şi-a elaborat studiile, saturate de idei şi totodată spontane, în răstimpul minim dintre 23 şi 25 de ani. Este o situaţie greu de egalat, explicabilă tocmai prin amintita concentraţie istorică explozivă, culminată în 1860–1861, o situaţie tensionată în care interacţiona timpul istoric precipitat şi destinul personal de o extremă densitate.

Mai este însă în joc şi poziţia privilegiată a literaturii timpului. Textele critice luminează şi accentuează această şansă a literaturii ruse, compensatoare în raport cu alte neşanse. Conştiinţa de sine publică şi-a găsit expresia principală în literatură. Anume în ea s-au revărsat şi politica, şi morala, şi filosofia – handicapate de a se mărturisi în haine proprii. Literatura şi reflexul ei critic au redobândit libertăţile frustrate. Criticii vremii au fost înconjuraţi de mari scriitori, pe care, la rândul lor, ei înşişi i-au înconjurat, cu propria lor capacitate de înţelegere şi evidenţiere. Contactul cu atâţia poeţi şi prozatori aproape i-au obligat pe criticii lor la complinire.

Paradoxala stare a Rusiei lui Nicolae I şi Alexandru al II-lea, la Petersburg şi Moscova, a fost compensarea neputinţelor conformiste prin putinţa unei publicistici nonconfirmiste. Înfrângerile fizice erau răscumpărate de victoriile spirituale. Herzen face bilanţul exterminărilor, rapide ori lente, la care autocraţia şi-a supus literaţii. Reversul aceluiaşi bilanţ e revanşa luată de aceiaşi literaţi asupra aceleiaşi autocraţii, supravieţuindu-i şi, la modul ideal, înfrângându-o. O perioadă sumbră a istoriei moderne a fost laic mântuită ca o epocă luminoasă. Boli, persecuţii,

exiluri, interdicţii au acompaniat înflorirea, dar şi invers, potrivit cu „viclenia” istoriei. Împotrivirea la servituţi a generat virtuţi. Presiunile au născut recuperări. Nenorocul şi norocul pot izvorî din aceeaşi sursă.

Mersul istoriei reclamă felurite disocieri comparative, exterioare şi lăuntrice. De pildă, pe aceea dintre practicienii şi teoreticienii artei. Mulţi autori de versuri, drame sau romane, chiar dacă au resimţit în acelaşi fel presiunile vremii, reacţionând la adresa lor, n-au fost neapărat constrânşi la o implicare la fel de directă şi pătimaşă. Ei şi-au putut filtra convingerile prin imagini mediate, cu o imaginaţie mediatoare. Criticul de artă a ales conştiinţa programatică. „Foarfeca” dintre radicalizarea lui Bielinski şi conservatorismul lui Gogol – aproape de finalul ambelor vieţi – sugerează şi o diferenţă de principiu între statutul teoreticianului şi condiţia practicianului. Dobroliubov a pus un diagnostic radical romanelor lui Turgheniev. Scriitorul, care îşi contempla creaţia cu liberalismul său caracteristic, a ajuns vădit incomodat de propria lui scriitură, ale căror surclasări ascunse în raport cu intenţionalităţi mărturisite criticul le receptase cu acuitate.

Comparativ cu mai fiecare poet, prozator sau dramaturg din preajmă, criticii discutaţi sunt mai tăioşi, mai cu seamă „raznocinţii” din generaţia a doua. Artiştii mai sunt de condiţie privilegiată sau beneficiază un timp de bunăvoinţa cercurilor privilegiate. În plus, îşi exprimă nonconformismele într-un limbaj figurat şi transfigurat. Uneori îşi suspectează criticii de o intransigenţă jenantă, de lipsa maleabilităţii. Un motiv al variatelor răstălmăciri ulterioare acesta şi este, anume raporturile tensionate, de la un moment dat, dintre câte un scriitor important şi câte un critic al său radical. O raportare stranie, atunci când artistul ajunge mai intolerant faţă de confratele său suspectat de maximalism, decât fusese acesta faţă de el. O astfel de întorsătură neaşteptată o va lua atitudinea lui Dostoievski faţă de Cernîşevski – deşi romancierul suferise aproape aceeaşi „pedeapsă” pentru aproape aceeaşi „crimă” ca şi criticul.

Marii artişti ne stăruie în memorie mai inexpugnabil decât interpreţii lor. Câteodată am putea admite totuşi partea de dreptate din cuvintele aspre

rostite de critici la adresa autorilor îndrăgiţi de ei. Nimeni nu l-a înălţat pe Gogol într-atât în ochii contemporanilor săi precum Bielinski, nimeni altul nu s-a simţit mai în măsură să aducă obiecţii neaşteptatei finale schimbări la faţă a artistului iubit. Numai cine integrează în şirul textelor lui Bielinski despre Gogol şi răsunătoarea sa scrisoare deschisă din 15 iulie 1847, pătrunde întregul caracter dramatic al confruntării lor, soldată cu această dublă lovitură de teatru, a prozatorului şi a criticului. Scrisoarea ajunge cel mai aprig discutat manifest programatic al literaturii ruse. Citirea ei în public va fi şi pretextul arestării lui Dostoievski, urmată de mascarada „execuţiei civile” şi de condamnarea sa la ani de ocnă şi de surghiun suplimentar. După ispăşirea lor, Dostoievski se va întoarce ca prieten al foştilor săi vrăjmaşi şi ca vrăjmaş al foştilor prieteni, intransigent faţă de Cernîşevski, adică în fapt la adresa moştenirii lui Bielinski, de care, în schimb, n-a vrut să se dezică făţiş, din cauza generozităţii pe care acesta o manifestase, pe vremuri, faţă de el. Oare în astfel de metamorfoze nu se înlănţuie capitolele literaturii ruse precum actele unei drame istorice neîntrerupte?!

Critica şi teoria răstimpului scurs din anii ’40 până în anii ’60 nu coincid însă numai cu opţiuni tot mai radicale datorită contextelor istorice. Dacă aş reţine acelaşi cadru al raportărilor exterioare, de astă dată nu la artişti ci la teoreticienii artei şi chiar ai istoriei de altă orientare, ar trebui să-i descriu pe adepţii „purităţii” estetice şi, mai ales, pe promotorii convingerilor „slavofile”. Criticii noştri au concurat printre adepţi şi adversari. Cele trei decenii cunosc variate poziţii, principii, platforme. Ele au fost prezente în diverse publicaţii, în reviste lunare prestigioase. O discuţie completă ar trebui să prezinte şi vederile unor Ivan Vasilievici Kireievski, Aleksei Stepanovici Homiakov, Stepan Petrovici Şeviriov, Apollon Aleksandrovici Grigoriev, Aleksandr Vasilievici Drujinin, Vasili Ivanovici Maikov, Feodor Ivanovici Tiutcev, Aleksei Konstantinovici Tolstoi, Afanasi Afanasievici Fet şi ale altora.

Cum însă o asemenea lărgire a cadrului mi-ar depăşi obiectivul dat, relev o singură faţetă. Am în vedere confruntarea cu „slavofilii”, iar în

planuri cuprinzătoare – cu presupus exacerbatele valori slave ori ruseşti, religioase sau ortodoxiste. Herzen, Bielinski şi urmaşii lor au fost fără îndoială „occidentalişti”, dar au şi depăşit polemica acestora cu „slavofilii”, cantonată în limite înguste. Totodată, ei au respins închistările conservatoare, concomitent cu simpatia manifestă pentru civilizaţia occidentală şi avansul ei tehnic-industrial sau cultural-filosofic. Dacă Dostoievski (în parte şi Tolstoi) se va distanţa de tot ce „derivă” din trunchiul comun apusean, fie de esenţă capitalistă, fie de orientare socialistă – Herzen şi Bielinski, Cernîşevski şi Dobroliubov se vor apropia, în schimb, de „socialismul utopic” vest-european. Ei laudă epoca Luminilor, dialectica filosofiei germane, utopiile de înnoire socială. Herzen devine sceptic abia după eşecul revoluţiilor din 1848. „Echipa” nu-şi pierde însă credinţa în raţiune, progres, civilizaţie, în libertăţile dobândite prin ele. Năzuinţele împărtăşite, cu naivităţi cu tot, rimează cu cele post-iluministe occidentale. Apar chiar interferenţe cu Marx – cel care, la Londra, n-avea să-l agreeze pe Herzen, dar îi va admira pe Cernîşevski şi Dobroliubov şi va încerca, fără succes, să contribuie la organizarea evadării lui Cernîşevski din detenţia siberiană. Numindu-i doi „Lessingi socialişti”, Marx avea să sugereze atât sursa, cât şi direcţia evoluţiei lor.

În cadrul efortului de a explora învăţămintele dezvoltării occidentale şi de a imprima un ritm modern vieţii economice şi sociale ruseşti, între autorii vizaţi s-au manifestat şi deosebiri, individuale şi de grup. Generaţia lui Herzen, nobiliară, încercase joncţiunea idealurilor decembriste cu o viitoare democraţie, cam nebuloasă; speranţele i-au fost zădărnicite prin restauraţia şi compromisurile de după 1848. Împotrivirea la autocraţie a fost temporar umbrită de scepticismul deziluziilor; apoi revigorată publicistic, sperând în noile tentative de eliberare. Şirul „plebeilor” l-a deschis Bielinski. El a parcurs drumul de la schellingiana „împăcare” cu realitatea la explorarea neîmpăcată a tensiunilor ei. A devenit model pentru Cernîşevski; dar într-un mod mai nenuanţat radical decât fusese Bielinski; şi asta în condiţii sociale mult radicalizate, pregătind răsturnările din 1860–1861. În această atmosferă a elaborat Cernîşevski un program re-voluţionar

pus în slujba ţărănimii sărace. Cernîşevski şi Dobroliubov păreau iacobini inflexibili, după chipul şi asemănarea lui Robespierre şi Saint-Just. Nu este vorba neapărat, în această înăsprire a tonului, de presupusa lipsă de talent a lui Cernîşevski – întrucâtva presupusă de el însuşi atunci când preocupărilor artistice le prefera pe cele economice, politice, filosofice. Iar faptul că nu e vorba de o relaţie obligatorie o vădeşte intransigenţa similară a lui Dobroliubov, constant recunoscut ca unul dintre criticii literari cei mai talentaţi de după Bielinski; şi întrucâtva o dovedeşte chiar violenţa verbală, dar afectiv colorată, cu care Pisarev avea să-şi pledeze convingerile. Bielinski a fost şi el, nu o dată, admonestat pentru severitatea sa puritană, nesuspectată însă de carenţe ale talentului. De fapt, avem a face, pur şi simplu, cu natura mai făţiş militantă a „stângii” intelectuale de provenienţă plebee decât a celei de obârşie nobiliară – ceea ce şi explică diferenţa de raportare a lui Marx, pe de o parte, la Herzen, pe de altă parte, la Cernîşevski şi Dobroliubov. Radicali cu toţii, ei au fost deosebiţi nu numai din cauza perioadelor deosebite în care au scris, dar şi prin domeniile pe care le-au frecventat cu deosebire. Astfel, de teoreticianul ideolog Cernîşevski se deosebeşte nu numai Herzen, filosoful eseist, liber de canoane, ci şi Bielinski sau Dobroliubov, comentatori literari prin excelenţă.

Cernîşevski a suportat cea mai aspră uzură în timp, în privinţa enunţurilor sale, nu numai filosofice sau economice, dar şi estetice. Reproşurile la adresa disertaţiei *Relaţiile estetice ale artei cu realitatea* (1853) au fost în bună măsură îndreptăţite. Estetica era însă preocuparea lui timpurie, la o vârstă a insuficientei maturizări, fără nuanţările corespunzătoare. Dacă în critică o asemenea predispoziţie simplificatoare poate fi contracarată de contactul cu opera vie şi vioiciunea expunerii proprii, ea răzbate nestingherit într-o desfăşurare nudă a ideilor. Că de forma expunerii mai depind şi unele impresii de fond o va recunoaşte oricine îşi va aminti acele excese estetice, mai bine zis antiestetice, ale lui Pisarev, care, deşi la drept vorbind mai violente decât ale lui Cernîşevski, au fost receptate cu oarecare înţelegere, fiind integrate unor texte de critică mai personale ca tonalitate, mai voalate în pretenţiile programatice. În acord cu

dezvoltarea ştiinţelor naturii, Pisarev ar fi vrut să ofere câştig de cauză cunoştinţelor pozitive faţă de incertitudinile esteticii, respectiv ar fi dorit să înlocuiască estetica tradiţională speculativă printr-o ştiinţă mai exactă asupra artelor. Mutaţia o vestise Cernîşevski, afirmând primatul vieţii în raport cu arta. De accentele subordonatoare, până la formule depreciatoare, răspundeau, pe lângă dominantele ştiinţifice „naturaliste” ale mijlocului de veac, pornirile juvenile ale publicisticii sale polemice. Gestul unui tânăr de a-l contesta pe Hegel şi chiar pe mai pedantul Friedrich Theodor Vischer, părea insolent. Dar posthegelienii se recunoşteau antihegelieni şi în Anglia, în Franţa, chiar în Germania. Filosofia, sociologia, etica şi estetica se îndreptau pe atunci spre atitudini pozitiviste sau materialiste, consonante realismelor încetăţenite şi în alte sfere, inclusiv cele artistice. Pentru estetică, epoca era favorabilă unui Taine sau – la noi – Dobrogeanu-Gherea, la rândul său trecut prin şcoala nonconformismelor ruseşti. Estetica antropologică promovată de Cernîşevski se înscria în siajul epocii. Demn de atenţie e refuzul speculativismului în favoarea unei filosofii, totuşi, sistematice. Orizontul în intenţie generalizator îi extrage demersul din rândul reacţiilor strict pozitiviste la adresa idealismului german. Tentativa de a conjuga analitica ştiinţelor cu sinteza filosofică rămâne o instrumentaţie valabilă, dincolo de numeroasele accente partizane.

Osmoza cu filosofia şi cu ştiinţele caracterizează şi preocupările celorlalţi critici, istorici, teoreticieni ai literaturii. Inserţia filosofică dominatoare preconizată de ei este cea gnoseologică, valoarea pe care o decantează constant din studiul operelor fiind una precumpănitor cognitivă. Raportul artei cu viaţa, derivarea artei din viaţă, retroactivarea artei asupra vieţii menţin axa dezbaterilor. Gnoseologic în esenţă fusese şi idealismul hegelian, principala moştenire, alături de cea a lui Schelling, în confruntare cu care fuseseră elaborate concepţiile ruseşti în cele două pătrimi mediane ale secolului XIX. Acestea ţinteau o relaţie inversă dintre real şi ideal, obiectiv şi subiectiv; iar apelul la Feuerbach deconspira, şi sub acest raport, paralelismul variantei ruseşti cu cea vest-europeană. Ca şi acolo, materialismul putea fi deocamdată mai uşor aplicat în planul „de jos”,

propriu-zis gnoseologic, decât în cel „de sus”, sociologic, deşi străpungerea barierei despărţitoare le-a reuşit uneori gânditorilor ruşi, probabil tocmai datorită centrării lor pe artă, care permitea implicit abordarea problematicii morale şi sociale. Expresivitatea artistică putea mijloci pătrunderea determinărilor istorice. Istoria literaturii favoriza trecerea către istoria societăţii, frontal încă incomplet sau defectuos înţeleasă. Gnoseologia „primă”, referitoare la natură, şi cea „secundă”, asupra societăţii (niciodată atât de tranşant separate şi de neconceput în această succesiune mecanică) au mai şi fost amalgamate, graţie raportării constante la literatură, la texte literare care probează, pentru cei capabili s-o descifreze, interacţiunea factorilor real şi ideal în distincte momente de viaţă.

Dacă, într-o altă ordine de idei, estetica putea fi conven-ţional scindată într-una axată pe „frumos” şi o alta întemeiată pe „artă”, atunci estetica preconizată aparţinea, de astă dată, orientării din urmă. „Arta frumoasă” însăşi era raportată la o realitate în sens propriu nefrumoasă. „Proza vieţii”, ca mutaţie a epocii moderne, explica de-asemenea scăderea interesului faţă de conceptul diriguitor al clasicismelor: vremurile încetaseră a mai fi „clasice”. Relaţiile aparent idilice se destrămau vizibil şi în locul lor se încetăţenea o existenţă dură, pretinzând luciditate şi spirit critic. Frumosul fusese detronat, ocupa acum un loc mai modest în noua ierarhie democratică, „republicană”, a valorilor. Eventual, el accepta un rol compensator faţă de o realitate supusă negării, era recuperat prin complicate antinomii. Veacul se recunoştea ca mai degrabă „de fier” decât „de aur”, iar visărilor deşarte le prefera diagnostice cât mai precise. În literatura rusă, „prozaizarea” nu a înteţit totuşi punctul de vedere realist până la cel naturalist, efectiv clinic. Promotorii „şcolii naturale” şi-au menţinut simpatia şi pentru romantismul sub auspiciile căruia li se derulase adolescenţa, biografică şi artistică, şi care promitea revigorarea idealului într-un viitor mai liber. În trecerea de la visarea romantică la analiza realistă au supravieţuit şi impulsuri poetice, romantice, ideale. În această amalgamare a extremelor şi-a dovedit specificul o bună parte din literatura rusă, de la parantezele lirice gogoliene, care completează şi totodată

contracarează împărăţia „sufletelor moarte”, până la visele dostoievskiene cu privire la un viitor de aur al omenirii, mântuit şi mântuitor anume prin frumuseţea pentru moment dispreţuită. Rezultatul a fost un romantism propriu lucidităţii înseşi, care a avut în cazul gânditorilor noştri şi un temei biografic: ei au fost mistuiţi de tuberculoză (această „boală romantică”), au fost revoltaţi, au fost supuşi represiunii, încarceraţi şi deportaţi, şi-au scris în spatele gratiilor unele dintre lucrările cele mai patetice, şi-au jertfit energia, sănătatea şi viaţa unui program, care includea şi nestingherita înflorire a literelor. Strigătul plin de speranţă a lui Pisarev: „Trebuie să visăm!”, a fost perceput ca emblematic; şi tot astfel visele eroinei romanului *Ce-i de făcut?*, pe care Cernîşevski l-a scris în cazemata închisorii Petropavlovskaia, spre a proba remediul disperării într-o nouă sublimitate romantică.

Perspectiva ideală nu anulează demersul sobru, analitic, preocupat de achiziţiile cercetării ştiinţifice. Arta este mereu comparată cu ştiinţa, ca modalităţi distincte de asimilare a realităţii. Teoria reflectării, concepţia despre imagine şi implicita ei tipicitate (generalizare obţinută prin şi în individualizare, datorită menţinerii şi transfigurării individualului), viziunea despre forma concret-sensibilă („imaginea artistică”) şi conţinutul ei de idei reprezintă puncte nodale în această estetică. Gnoseologia e convertită în sociologie, adevărul – saturat de tendinţe proprii, lăuntrice. Reflectarea implică orientarea *ei*, după cum realul de azi conţine posibilul *lui* de mâine. Asta şi justifică romantismul unui proiect realist – un romantism al viitorului, la antipodul idealizărilor trecutului. Realismul promovat, chiar şi fără această denumire, pretinde o viziune artistică netrucată, la nevoie satirică.

Adresele sarcastice vizează malformaţii sociale şi naţionale, inclusiv destinul greu al ţărănimii. Interesul izvorăşte din mutaţiile vieţii înconjurătoare, asimilate şi biografic. Descendenţa plebee susţine fraternizarea cu mujicii. Totodată, ajută să fie percepute dramele orăşenilor „umiliţi şi obidiţi”. Pe critici îi preocupă orăşeanul marginal, funcţionar sau

cărturar provenit din păturile de jos, inclusiv dintre boierii scăpătaţi; şi tensiunile dintre personajele literare de variată sorginte şi atitudine.

O temă îndrăgită e soarta „femeii ruse”. Ea străbate multe studii, consacrate Tatianei din poemul lui Puşkin, Katerinei din drama lui Ostrovski, eroinelor din romanele lui Turgheniev. La Tolstoi sunt reţinute, desigur, Nataşa Rostova şi Anna Karenina. E constant elogiată naturaleţea feminină de la antipodul comportamentului bărbătesc mai sofisticat. Deseori, bărbaţii amestecă bune intenţii cu acţiuni eşuate, îşi suprimă egoist pornirile fraterne. O dovedeşte şi „omul de prisos”, personaj supus cercetării asidue; unul care – şi după fazele consemnate de criticii noştri – îşi va continua avatarurile la Dostoievski, Cehov, Leonid Andreiev sau Gorki. Ultimul, prin Klim Samghin, va prelungi modelul „oblomovismului”, termen dedus de către Dobroliubov din comportamentului personajului omonim al lui Goncearov. Ar putea fi întocmită o antologie numai despre „omul de prisos”, cu variaţii multiple de la începutul veacului dat până în primele decenii din secolul următor. A fost vorba tot despre intelectualul aflat într-un specific impas, identificat de Cernîşevski în studiul *Omul rus la rendez-vous*.

Toţi au fost imuni faţă de gesticulaţiile patriotarde; dar, ca patrioţi, au refuzat prejudecăţi, înapoieri, anacronisme, afec-tându-l pe „omul rus”. Ca patriot a luat Herzen partea Poloniei răsculate şi însângerate de armata rusă. Ca patriot a înfierat Bielinski obscurantismul oficial. Ca patriot a descifrat Cernîşevski „începutul schimbării” în povestirile lui Nikolai Uspenski; şi, aşteptându-şi condamnarea pe restul vieţii, s-a întrebat: „Ce-i de făcut?”. Ca patriot a denunţat Dobroliubov „împărăţia întune-ricului” şi a întrezărit „o rază de lumină în împărăţia întunericului”, prin mijlocirea dramelor lui Aleksandr Ostrovski. Ca patriot a comentat cu entuziasm Pisarev poezia lui Heinrich Heine – a cărui „autocritică naţională” i-a impulsionat, de altfel, şi pe confraţii săi la o atitudine similară. Mai ales din acest motiv au fost ei socotiţi – nepatrioţi. Pe vremea lor, au fost huliţi, în perioada sovietică – ridicaţi pe intangibile piedestale. Ambele extreme le erau străine. Nu se exprimau strident, grandilocvent, ci firesc, natural. Au comis erori. Dar

până şi incriminatul lor radicalism se reducea la intransigenţa opiniilor. Cum să-şi fi susţinut altminteri consecvenţa, de vreme ce teroarea se exercita împotriva lor, tocmai de către cei care deţineau pârghiile puterii intolerante?!

De luat în discuţie, la modul general, n-ar mai fi decât măsura talentului de care ei au beneficiat. Există talent şi talent. Adepţii artei purificate de inserţii exterioare le vor pretinde, de bună seamă, un alt soi de talent decât cel pe care l-au manifestat. Artistului îi vom recunoaşte, oricum, alte însemne decât celui mai profesionist critic al său. Lui Bielinski nici prin minte nu i-ar fi trecut să se compare cu Gogol. Nici contemporanii nu s-ar fi gândit însă că l-ar putea proteja pe Gogol de vreo obiecţie din partea lui Bielinski. Fiecare nou articol al acestuia, relatează martorii vremii, era aşteptat cu nerăbdare, ca un eveniment cultural. Pentru intelectualii petersburghezi şi moscoviţi, în majoritate tineri, ele reprezentau tot atâtea imbolduri spre propria lor împlinire.

Într-unul din ultimele şi cele mai incitante studii ale sale, Bielinski a analizat în paralel „arta imaginilor” lui Goncearov şi „arta ideilor” lui Iskander, pseudonimul sub care Herzen obişnuia să-şi publice digresiunile de prozator. Cunoştea, desigur, şi Bielinski diferenţa de nivel artistic dintre Goncearov şi Herzen, dar ceea ce îl preocupa cu acel prilej era deosebirea tipologică între un fel şi un alt fel de expresivitate, două modalităţi urmărite şi de Balzac într-un studiu cu privire la Stendhal, comparat cu Hugo, Musset, Vigny. Laolaltă cu recunoaşterea înzestrărilor de excepţie în făurirea „imaginii” artistice propriu-zise, Bielinski se interesa şi de structura întrucâtva adversă a „ideilor”, care în artă îşi mai asumă şi benevola complementaritate cu „ideile-imagini”. Herzen, bineînţeles, nu avea talentul lui Stendhal. Dar povestirea *Cine-i vinovat?* şi memorialistica din ciclul *Amintiri şi cugetări* convieţuiau bine cu efectiva cugetare filosofică din *Diletantism în ştiinţă* sau din *Scrisori despre natură*.

În situaţia lui Cernîşevski, mulţi contestă – mai cu temei – echivalenţa sferelor teoretică şi artistică. După *Relaţiile estetice ale artei cu realitatea*, după *Studii despre perioada gogoliană a literaturii ruse*, după exegezele

despre Lessing şi Puşkin ori eseurile critice despre Turgheniev, Pisemski, Uspenski şi primele scrieri ale lui Tolstoi – Cernîşevski a scris, în închisoarea Petru şi Pavel, romanul *Ce-i de făcut?*; apoi a mai reuşit să compună, în deportare, romanul *Prolog* şi câteva povestiri. Faima primului roman, printre revoluţionari, va depăşi neîndoielnic valoarea artistică a acestuia. Un impact ce surclasează relevanţa intrinsecă nu poate fi totuşi imputat autorului, cel mult condiţiilor vremelnice ale istoriei. După cum analiştii literaturii pot lua în seamă şi eticul debordând sfera estetică – în acest caz şi în altele asemănătoare. Istoria artei ca istorie a receptării rămâne o perspectivă incitantă de abordare, cu toate viclenele ei întorsături.

Nici Herzen şi nici Cernîşevski n-au pretins însă, repet, performanţe egale cu cele ale marilor prozatori. Iar criticii prin excelenţă Bielinski, Dobroliubov, Pisarev s-au impus prin evidenţa talentului lor specific. Povestiri şi romane au compus tocmai cei doi atraşi mai rar de comentarea faptului literar concret, preocupaţi mai mult de filosofie, economie şi viaţa socială în ansamblul ei. Celorlalţi trei le-a ajuns critica literară. Ea le satisfăcea, se vede, orgoliul creator. Şi cu temei, întrucât talentul critic le-a fost lor cu deosebire propriu: „bătrânului” cap de serie şi şef de şcoală Bielinski, cu o autoritate enormă spre finele vieţii; şi „tinerilor” săi urmaşi Dobroliubov şi Pisarev, sortiţi să rămână cu adevărat tineri în amintirea urmaşilor. Talentul lor e viguros, colorat, cu dominante aparte de la caz la caz.

Să nu uităm nici acordurile dintre talent şi caracter. Un anume nivel de caracter echivalează cu talentul. Poţi iscodi adevărul şi dreptatea cu o pasionalitate proprie numai omului talentat. În vremuri de restrişte, talentul moral poate genera şi potenţa şi un talent artistic. Asemenea specificări nu sunt scuze. Nici unul dintre cei prezentaţi nu are nevoie de circumstanţe atenuante. Herzen a fost o minte pe cât de pătrunzătoare, pe atât de mlădioasă, un spirit evoluat care se exprima cu distincţie. Bielinski şi-a contopit destinul cu cel al literaturii, s-a înstăpânit asupra ei cu febrilitate, a remodelat-o cu forţa convingerilor lui. Cernîşevski a fost mereu dornic de rigoare, cu o raţionalitate saturată de afecte şi chiar de patimi. Dobroliubov,

„copilul minune” al echipei, a probat în critică aceeaşi unitate dintre disciplina intelectului şi clocotul voinţei, un aliaj producând texte fulgurante. In scrieri vertiginos elaborate, parcă sfidând ineluctabilul, Pisarev a ştiut şi el să desfidă prejudecata despre imaturitatea celor încă neîncărunţiţi.

Ce probă mai bună de talent li s-ar putea pretinde acestor oameni decât că au avut antene fine în a descoperi talentele altora? Cu tenacitatea gândului nepredispus la capitulare, ei au ştiut să viseze. Au crezut în viitor şi au suportat tragedii. Pentru idealuri, nu s-au tocmit la preţ. Talentul şi l-au hrănit din coincidenţa opuselor. Au iscat „o rază de lumină în împărăţia întunericului”.

II

Punctez suplimentar câteva accente din gândirea celor antologaţi în 1987, într-o succesiune coborând de la general, prin particular, către individual[4].

1. Temeiul îl constituie legătura dintre practică şi înţele-gerea ei, de dragul unor transformări. E manifestată încrederea în real, istorie, ştiinţă; cu împotrivirea faţă de speculativism, ca revers. Primatul realităţii a dus la îmbrăţişarea gândirii materialiste – chiar dacă nu de la început şi nu la toţi autorii. Îndeobşte filosofia i-a preocupat constant, mai ales datorită influenţei filosofiei germane din primele decenii ale secolului XIX. Este instructiv modul în care impactul cu idealismul german (cu Schelling, apoi cu Hegel) a fost convertit într-o reîntemeiere materialistă. Garantul răsturnării operate – încă pe parcursul evoluţiei lui Bielinski – l-a constituit dialectica şi asimilarea nucleului ei hegelian. Gânditorii ruşi ajung să-şi definească în raport cu Hegel poziţiile, *pro* şi *contra*; iar Feuerbach îi ajută în a se delimita de hegelianismul unilateral şi de conservatorismul urmaşilor lui. Asimilării complementare a lui Hegel şi Feuerbach îi corespunde, retroactiv, întregirea lui Platon nu numai cu Aristotel, dar şi cu Lucreţiu. Precumpăneşte însă dialogul cu orientările de idei occidentale ale

începutului de secol. Căutările sunt sincrone tendinţelor caracteristice de acolo, în cadrul unui interes istoric global, potenţat la nivel de principiu metodologic. Modelul concret ajunge socialismul utopic vest-european. Dacă insuccesele din 1848 îl vor dezamăgi pe Herzen, optimismul propriu lui Bielinski îl va continua Cernîşevski şi adepţii lui mai tineri, în situaţia anilor 1860–1861, inclusiv ca program de eliberare a ţărănimii. Pe parcursul acestor eforturi de aplicare conform cu nevoile diferitelor momente ale dezvoltării ruseşti, iese în evidenţă şi ponderea literaturii, nu numai în plan cultural, dar şi în context istoric larg. Nucleul recunoaşterii e că în Rusia eforturile de înnoire politică, filosofică, socială trec prin literatură şi viaţa literară. Asta şi din pricina limitărilor de publicare impuse de cenzura autocrată. În aceste condiţii, impulsurile avansate nu-şi puteau croi drum decât prin intermediul literaturii. Scriitorii ruşi au trebuit să-şi asume funcţia de primi promotori ai înnoirilor; de unde şi rolul ieşit din comun ce avea să-i revină comentatorului literaturii: critic, istoric sau teoretician.

2. Expunerea teoretică a raportării la artă şi-a asumat-o tânărul Cernîşevski în disertaţia sa de magistru *Relaţiile estetice ale artei cu realitatea*. Apariţia lucrării a produs polemici acerbe, până târziu reverberate. Disertaţia proaspătului absolvent de facultate operează generalizări, prin confruntări cu estetica lui Hegel şi Vischer. Radicalitatea poziţiilor a descumpănit mulţi cititori. Adepţii scrierii îi vor supralicita poziţiile; aşa va ajunge Pisarev la negări succesive până la anularea de sine a esteticii. Oponenţii, în schimb, vor refuza formulările ce păreau să minimalizeze arta. Într-adevăr, în răsturnarea raportului dintre artă şi realitate, apologia realităţii ajungea să acorde artei doar un rol subordonat şi ajutător. Aceste tăişuri partizane se integrau totuşi într-un context global, vădeau un spirit mai larg decât litera lor explicită. Vor proba acest spirit chiar analizele literare ulterioare ale lui Cernîşevski (până la intuirea originalităţii şi a naturii originalităţii prozei timpurii tolstoiene), ca şi impulsul pe care principiile lui i l-au dat criticii lui Dobroliubov. În fapt, Cernîşevski nu atât contestă arta, cât o corelează realităţii. Pentru aceasta îşi regrupează investigaţia de la o „estetică a frumosului” către o „estetică

(ştiinţă) a artei”. Tentativa de a-i retrage frumosului privilegiul supraordonator, pe care i-l asiguraseră idealiştii germani, a avut ca efect nu numai un sistem categorial în care frumosul, sublimul, tragicul şi comicul să fie în raporturi de coordonare, cu drepturi principial egale, dar şi afirmarea rolului funcţional pe care întreg acest sistem categorial să-l îndeplinească în raport cu viaţa artistică dintr-un timp şi un spaţiu delimitate, adică în raport cu viaţa societăţii şi reflexele ei artistice. Observaţiile privitoare la o categorie sau alta pot să nu ne mai satisfacă. Concedem totuşi încercarea de a resistematiza categoriile. Împreună cu lucrările ajutătoare, disertaţia transferă o estetică implicită – preconizată de Bielinski – într-una explicită, filosofic generalizatoare.

3. O estetică topită în critica şi istoria literară poate intui mai bine particularităţile teoriei artistice. Încă Bielinski i-a formulat unele dintre principii, tot în baza relaţiilor gnoseologice. Corelaţia fundamentală a fost aceea dintre real şi ideal, realitate şi idee, respectiv dintre viaţa efectivă şi existenţa artistică în care aceasta dobândeşte o nouă existenţă, uneori cu forţă suplimentară de convingere. Natura derivată nu-i răpeşte artei nici originalitatea, nici influenţa. Arta rearticulează viaţa în mod propriu. Această modalitate o deosebeşte de căile pe care le urmează ştiinţa. „Imaginea artistică”, prezenţă vie, concretă, sensibilă, unică, dotată cu însemnele unei vieţi noi („joc secund”, ajuns de sine stătător), e teoretizată constant de Bielinski şi urmaşii săi. Insistenţa şi minuţia disocierii artei de ştiinţă sunt de asemenea caracteristice esteticii veacului, ca şi disocierile dintre conţinut şi formă, cu supralicitări de o parte ori alta. De astă dată, suspiciunea de „conţinutism” o alimentează destule formulări unilaterale, mai ales dacă avem în vedere şi felul în care dogmatismul stalinist va ajunge să le interpreteze (vezi concepţia despre tipic şi tipizare). Dar, cum spuneam, iniţial fuseseră tatonate modalităţile generalizării artistice, comparativ cu cea ştiinţifică şi filosofică, şi anume prin individual şi individualizare, în câte o formă irepetabilă. Jocul factorilor individual şi general prelungea tot sugestii hegeliene, prin înrădăcinare în materialul literar autohton. Circumscrierea gnoseologică a specificului artei, şi ca

devenire, şi ca rezultat, e o constantă a meditaţiei întreprinse, obligată să-şi caute apoi complementarităţile.

4. Mă refer la felul în care multe texte compară arta nu numai cu ştiinţa, ci şi cu filosofia sau morala. Impactele din urmă priveau atât legături cât şi diferenţe. Erau relevate opţiuni filosofico-etice nu ca idei exterioare literaturii, ci organic proprii felului de a fi dezvăluite. În consens cu polemici purtate cam în acelaşi timp în alte părţi ale Europei (inclusiv la noi), erau concomitent refuzate „purismul" şi „tezismul". „Şcoala" lui Bielinski nu putea fi decât opusă „artei pentru artă", tentativelor de a izola arta de contextele vremii. Asemenea chemări puteau fi – cu sau fără voia promotorilor – pe placul oficialităţii. Ca şi în alte regimuri autocrate, cenzura nu obiecta neapărat faţă de estetismul neangajant. În sesizarea acestei compatibilităţi era important să nu se alunece pe poziţii inverse, care să frustreze arta de farmecul ei şi să nu coboare moralitatea dorită în moralizare searbădă. La antipodul tezismului, conta valoarea artistică intrinsecă, împărtăşindu-şi convingerile proprii.

5. Ataşamentul faţă de specificul artei e răsfrânt în atenţia acordată artistului ca subiect autonom, din a cărui forţă de inventivitate derivă valoarea operei. Stima faţă de talent şi lauda talentului traversează studiile. Ar fi suficient să-i enumăr pe scriitorii ruşi ori străini care prilejuiesc analize pline de gratitudine, ca să probez un simţ al valorii care a funcţionat aproape fără greş pe parcursul activităţii acestor critici. Până la probe concrete, ajunge însă convingerea despre talent ca fiind inalienabil artei. El poate atinge nivele maximale şi în ştiinţă sau filosofie, în activitatea politică sau practică, dar în artă îi revine un rol mai la vedere, decisiv tocmai datorită unicităţii operei produse, pe care nimeni altul, în nici o împrejurare, n-ar fi fost capabil s-o realizeze. Talentul implică imaginaţie şi inventivitate, putere de observaţie şi de expresie, har stilistic şi substrat de gândire, o gamă largă de trăsături, proprii în măsură variabilă personalităţilor în cauză. *Personalitatea* – iată supremul însemn care îl validează pe artist, mai ales pe artistul născător al unei lumi care îi va purta statornic numele. Există,

desigur, nu numai personalităţi excepţionale, artişti de geniu care copleşesc umanitatea prin uriaşa forţă a expresivităţii lor. Secolul al XIX-lea a promovat deseori în viaţa literară un tip de artist mai modest. Nu sunt ignoraţi nici aceşti meşteşugari de produse (mai mult sau mai puţin) meşteşugite, incluse uneori în categoria „beletristicii” şi pe care noi preferăm să o numim „literatură de consum”. Termenul „beletristică” are un dublu sens. Cuvântul desemnează fie literatura în ansamblu, fie doar subprodusele ei. În textele autorilor noştri întâlnim ambele sensuri. Dar, în măsura în care e vorba de echivalentul „literaturii de consum”, e de reţinut modul nuanţat în care aceasta este tratată, pe de o parte ca produs de însemnătate restrânsă şi trecătoare, pe de altă parte nu neapărat nociv, ci de la caz la caz satisfăcând rosturi formative incipiente, asemenea unei antecamere prin care un public mai puţin avizat se apropie de literatura perenă. Această nuanţare a verdictului, cu invocarea probelor susţinătoare, judecate de la refuzul categoric la bunăvoinţa nedisimulată, o justifică rostul educativ conferit artei în genere şi literaturii cu deosebire, pentru largi categorii de public, unele lipsite de premisele necesare contactului autorizat cu valorile estetice. De aici şi disponibilitatea pentru analiza gustului artistic şi a nivelelor lui felurite de împlinire. Astfel, subiectul artistic e dedublat în artistul producător şi în publicul receptor. Acestuia din urmă i se cuvin produse artistice superioare. Dar în situaţia unei populaţii ignorante, obiectivul merită o strategie mediatoare pentru a fi satisfăcut. Formarea treptată a gustului conferă muncii criticului un program cu bătaie lungă.

6. Rolul de căpetenie al literaturii în condiţiile Rusiei acelui secol explică şi funcţia majoră dobândită, tot atunci, de critica literară. Poezia şi proza, de o parte, critica, de cealaltă, au fost atât de strâns interconectate, încât, pe parcursul câtorva decenii, ele nici n-au mai putut fi privite separat. De la accepţiunea cuprinzătoare a ideii de critică – analiza lucidă a stărilor de fapt în ansamblu – ajungem la nevoia lucidităţii în raport cu segmentul literar. Aşa parvine critica literară, de la Bielinski la Dobroliubov, la un rol comparabil cu cel al maeştrilor poeziei şi prozei concomitente. Pentru aceasta, critica a trebuit să îndeplinească însă un şir de cerinţe, estetice şi nu

numai. Printre cele profesionale se numără simţul depistării valorilor, capacitatea de a pătrunde în intimitatea operelor, disociativ şi reasociativ, în aşa fel încât componentele să se integreze, finalmente, în genuina lor fiinţare. Simţul, gustul, înţelegerea detaliului, aplecarea analitică, revenirea la sinteză beneficiază, în afara valenţelor intrinsece, de o armătură ştiinţifică şi filosofică, până în momentul respectiv firavă în cultura rusă. Contactul stăruitor cu acumulările criticii occidentale şi depăşirea limitărilor ei clasicizante se dovedesc la fel de utile, sub acest raport, ca şi lecţia filosofiei europene, de la cea antică până, mai ales, la cea germană recentă. Invocata unitate duală e din nou fertilă: critica fiinţează prin ea însăşi, dar o şi susţin estetica, filosofia, ştiinţe felurite, precum antropologia, psihologia, sociologia. Ea beneficiază de o armătură teoretică, dar totodată este implantată în existenţa imediată. De aici provine şi acuitatea polemică. Autorii noştri sunt polemişti temuţi, mereu dispuşi să-şi argumenteze opiniile *pro* şi *contra*. Oricât de categorici în idei, ei nu abandonează urbanitatea argumentării. Polemica o menţin în sfera principiilor. Contextul istoric era de aşa natură încât lor nu li se aplica întotdeauna acelaşi procedeu. Pericolul anihilării plana şi asupra criticii, şi asupra persoanei. Acest risc n-a produs însă cedări decisive. Cel mult, nuanţarea câte unei idei, dacă adevărul o cerea. Unui critic autentic nu-i lipseşte simţul autocritic!

7. Principiile generale trec în particularizări. Literatura se află în centrul atenţiei, fără să fie ignorate alte arte. De acestea se preocupă mai insistent Herzen, dintre ei omul cu cea mai vastă cultură, aflat în cel mai îndelungat contact cu arta vest-europeană. Ce arte comentează el şi confraţii? Arhitectura, sculptura şi pictura, iar din muzică – mai ales opera. În orice caz, literaturii le asociază precumpănitor artele plastice, spaţiale: opţiune firească şi prin prisma analizei pe care Cernîşevski o face lui Lessing şi celebrului său *Laokoon*. Bielinski e mai preocupat, încă din lucrările timpurii, de genurile artei poetice. Disocierile dintre epic, liric, dramatic poartă amprenta construcţiilor triadice germane, hegeliene: obiectiv, subiectiv, obiectiv-subiectiv. De la asemenea ordonări cu tentă

speculativă, ajunge curând la forme şi formule concordante dezvoltării literare europene şi ruseşti. E vizată, în principal, trecerea de la precumpănirea poeziei la cea a prozei – în acord cu „prozaizarea” relaţiilor interumane, intuită încă de Hegel. Pendularea între poezie şi proză, de la poezie la proză, a marcat şi opţiunile criticilor. Ei au înregistrat acumulările poetice importante, dar s-au orientat de la un moment dat către înnoirile semnificative din sfera povestirii şi a romanului. Pentru datele concrete ale situaţiei, apelul corelativ la Puşkin şi Gogol este cel mai relevant. Dar studiile abundă şi în exemple caracteristice din proza occidentală – de pildă, la Walter Scott, care ar putea chiar să ni se pară prea des adus în avanscenă, dacă am uita funcţia îndeplinită în impunerea noii formule a romanului istoric (Georg Lukács va insista, de la începutul cărţii sale despre romanul istoric, asupra lui Walter Scott). Dincolo de probe, în deceniile respective se instalează tot mai autoritar – în literaturile franceză, engleză, rusă – nuvela, povestirea, romanul, saturate de substanţă istorică şi problematică socială. Natura „critică” intimă a prozei în cauză nu poate decât să fie pe placul unor cărturari dăruiţi – în meserie şi ca opţiune – criticii.

8. Cultura artistică „pe orizontală” o întregeşte cea funcţionând „pe verticală”: sincronia – prin diacronie. Herzen şi ceilalţi s-au familiarizat treptat şi asiduu cu principalele opere ale omenirii, în primul rând literare. Fără a detalia, e limpede coborârea lor în timp până la marii poeţi greci, Homer şi Sofocle, familiarizarea cu momentele de referinţă din literatura latină, ca Vergiliu, sau cu cea medievală târzie, Dante, desigur. Dintre clasici, întâietatea de necontestat i-o acordă însă lui Shakespeare. La el se referă cel mai des, ca la un pisc inegalabil, în absenţa căruia nici restul nu poate fi înţeles. Dintre moderni îi evocă pe mulţi: pe Voltaire şi Rousseau, insistent pe Beaumarchais, pe Byron (în urma deosebitei sale influenţe asupra literaturii ruse) şi pe Lessing. Pentru Herzen şi Bielinski nu există însă scriitori mai intim îndrăgiţi şi mai îndeaproape cunoscuţi decât Schiller şi Goethe. Separat şi comparativ îi întâlnim în zeci de texte. Goethe este, alături de Shakespeare, acea temelie prin care Bielinski verifică rezistenţa oricărei creaţii ulterioare. La Goethe îi impune lărgimea preo-cupărilor,

capacitatea de a lega arta de ştiinţe, evitarea specu-lativismului (Goethe ca o bună contrapondere la Hegel), obiectivitatea punctelor de vedere, extraordinara performanţă faustică. Literatura germană, parţial şi cea franceză, pledează în favoarea trecerii de la romantism la realism, sau dreptul de a menţine romantismul într-un nou cadru realist. Dobroliubov şi Pisarev îl îndrăgesc pe Heine, anume pentru acest pas înainte. Înlocuirea lui E.T.A. Hoffmann cu Dickens şi mai ales cu Balzac indică aceeaşi tendinţă. Discuţia despre autori, priviţi în succesiunea lor, trece în analiza unor curente şi tipologii. Confruntarea pe care criticii înşişi sau predecesorii lor au trăit-o a fost cea dintre romantism şi clasicism. Fără a-i nega rolul istoric, ei consideră clasicismul o fază încheiată, mai cu seamă în Rusia, unde – prin întârziere – a devenit şi purtătorul unor atitudini conservatoare. Adeziunea timpurie i-au adresat-o romantismului, dar unuia care nu întorcea spatele realităţii. Surprindem şi oscilaţii în aprecierea romantismului, explicabile prin diferitele momente ale evoluţiei. Aceasta şi fiindcă, în timp, romantismul mai cedase şi visărilor deşarte. Unele visări frânează, altele impulsionează înaintarea. Dar principalul remediu faţă de romantism – care nu îl anulează neapărat, ci i se adaugă – e considerat realismul. Termenul din urmă nu este folosit ca atare (Pisarev îl foloseşte în sens larg), dar orientarea e aceasta. Apelul la realitate se converteşte într-un apel la realism. Aşa îl va numi Occidentul. Rusia îl va intitula – „şcoala naturală”.

9. Până să ajung la acest termen, reţin două concepte, respectiv concepţii, interferente: „caracterul popular” şi „specificul naţional”. Europa occidentală păşise mai demult pe calea dezvoltării naţiunilor moderne şi a conştiinţei corespunzătoare, proces care activase şi interesul pentru coeficientul popular, explicit sau implicit, din structurile date. Acum problema ajunsese la ordinea zilei şi în răsăritul european. Ea a fost plasată în centrul studiilor de istorie, sociologie, psihologie socială, estetică şi critică (alături de „slavofili”) de către Bielinski şi urmaşii lui. Cu excepţia lui Herzen, ei valorificau şi provenienţa lor plebee, care le amplifica disponibilitatea faţă de păturile orăşeneşti de jos şi de mijloc, precum şi faţă

de ţărănimea, covârşitoare ca pondere în Rusia. Laitmotivul „caracterului popular” l-a alimentat acest temei formator. În plus, literatura inaugurată de Puşkin şi continuată de Gogol a impulsionat conştiinţa naţională pe temeiuri populare, prin tradiţii, limbă, sensibilitate, psihologie. Surprindem unele alunecări semantice dintre „naţional” şi „popular”. Uneori primul termen e socotit mai larg decât cel de al doilea, alteori ele apar ca echivalente etc. Acribia filologică nu-şi are însă rostul într-un caz ca acesta, contează recunoaşterile de principiu. Contribuţia e cu atât mai semnificativă, cu cât perechea conceptuală naţional-popular a fost circumscrisă de opinii radicale concurente. Critica înfăţişată se disocia mai cu seamă de „slavofili”, unii – echilibraţi, alţii – cu supralicitări favorabile oficialităţii. Bielinski şi urmaşii săi li se opuneau în măsura în care era preconizată întoarcerea la o patriarhalitatea oblăduită de autocraţie şi pravoslavism. Dimpotrivă, patriotismul promovat era antinaţionalist, deschis impactului cu Occidentul. Delimitarea de „populismul” exacerbat centra interesul pe un „caracter popular” de natură democratică.

10. La început de veac, după războiul din 1812, Rusia intrase, sub Nicolae I, într-o epocă grea. O mare parte a intelectualităţii suportase efectele asupririi. Fusese înfrântă răscoala decembristă, promotorii şi adepţii ei – executaţi, exilaţi, supuşi unei exterminări rapide ori lente. Opoziţia faţă de autocraţie continua să mocnească. Cu slabe mijloace la îndemână, Bielinski la Petersburg, iar apoi Herzen prin cuvântul tipărit în străinătate, au încercat să menţină continuitatea rezistenţei. Un document ca prima scrisoare filosofică a lui Ceaadaiev le vibra în suflet, chiar dacă nu îi împărtăşeau neapărat soluţiile preconizate. Lista victimelor represiunii creştea mereu. Ea îi va include (în ciuda reformelor înfăptuite de Alexandru al II-lea) şi pe Cernîşevski, Dobroliubov, Pisarev. Şi sub acest raport e confirmată din nou reverberarea literaturii dincolo de rosturile ei nemijlocite, inclusiv de oponent la nedreptăţi. Critica literară vehicula şi negări. Bielinski nu ezită să-şi extindă refuzul chiar asupra lui Gogol, în cazul *Fragmentelor alese din corespondenţa cu prietenii*. Ruptura finală, în baza convingerilor debordând stima, încheie însă o lungă epocă în care

tocmai Gogol reprezentase pentru Bielinski temeiul revirimentului produs în literatura rusă. Puşkin, întemeietorul de necontestat al modernităţii, deşi foarte apreciat, nu mai satisfăcea integral aşteptările lui Bielinski; el şi urmaşii lui îşi permit chiar anumite nedreptăţi la adresa marelui poet – sau mult prea tranşante dreptăţi de moment, care, într-o perspectivă mai amplă, se vor dovedi nedrepte. Diferenţa dintre Puşkin şi Gogol e presupusă ca fiind una dintre preocupările mai degrabă „formale" (la Puşkin) şi cele prin excelenţă de „conţinut" (la Gogol), ca o trecere de la îndrăgostirea de aparenţe frumoase la confruntarea cu esenţe dure. Bielinski vede în Gogol, mai cu seamă în cel din *Suflete moarte*, înnoirea de concepţie şi de expresie cu efecte benefice pentru întreaga posteritate. Termenul generic folosit de Bielinski şi Cernîşevski pentru „orientarea gogoliană" a literaturii ruse este tocmai „şcoala naturală", echivalentă cu realismul în modalitate specific autohtonă. În Rusia „şcoala naturală" are de îndeplinit un rol critic, satiric, terapeutic mai radical decât altundeva: iată opinia adepţilor şi teoreticienilor ei. Opoziţia nu vizează însă numai forţele făţiş conservatoare sau retrograde. Critica poate fi aplicată şi jumătăţilor de măsură în care intelectualul s-ar putea încrede la un moment dat. Fiindcă el, intelectualul, poate fi dezarmat cu forţa, dar se mai poate şi lăuntric dezarma, printr-o atitudine concesivă, şovăielnică, cufundată în cele din urmă în moleşeală indiferentă. Am amintit acest diagnostic vizând „omul de prisos", care a străbătut literatura rusă ca un fel de adaos la „şcoala naturală", asemenea unei răsuciri lăuntrice a ei. Acest caracter, în fapt din ce în ce mai lipsit de caracter, a fost înfăţişat, cum spuneam, în Ceaţki, Oneghin, Peciorin, Rudin, Oblomov şi alţii. Criticii admiră măiestria în descrierea involuţiei unui personaj reprezentativ. El semnalează boala care începea să macine lăuntric porniri subiectiv cinstite. Acte individual bine intenţionate ajung până la „oblomovismul" neputincios de a mai întreprinde ceva. „Omul de prisos" va preocupa şi publicistica ulterioară „de stânga" (pe Vaţlav Vorovski sau pe Gorki). La antipodul acestui personaj, criticii premergători situează fie eroinele din viaţă (soţiile care i-au întovărăşit pe decembrişti în deportare) sau din cărţi (de la Tatiana lui Puşkin la Katerina lui Ostrovski), fie eroi din

categoria „oamenilor noi” (Bazarov şi Insarov la Turgheniev ori Rahmetov la Cernîşevski).

11. Aprecierile concrete, pe care criticii le aplică unor autori şi opere premergătoare sau contemporane lor, sunt variate. Dintre predecesori, pe români îi va interesa lauda adusă lui Antioh Cantemir – ca unul dintre întemeietorii literaturii ruse şi ca publicist care a orientat scrierea spre real, o realitate ce avea să fie tratată şfichiuitor satiric. Contemporanii celor două valuri ale criticilor de care mă ocup sunt iluştri scriitori din prima jumătate şi începutul celei de a doua jumătăţi de veac: Puşkin, Gogol, Lermontov – apoi Goncearov, Turgheniev, Nekrasov, Şcedrin, în fine Dostoievski şi Tolstoi în etapele de început ale activităţii lor. Puşkin şi Gogol, am arătat, sunt pilonii pe care se constituie activitatea lui Bielinski, moştenirea de la care porneşte şi Cernîşevski în caracterizarea „perioadei gogoliene a literaturii ruse”. Cernîşevski şi tinerii lui discipoli, mai cu seamă Dobroliubov, întrucâtva şi Pisarev, ţin pasul cu proza sau dramaturgia anilor ’50 şi de la începutul anilor ’60. Sunt de remarcat eseurile lui Dobroliubov despre Turgheniev şi Ostrovski. O dovadă peremptorie a sensibilităţii faţă de ineditul bogat în promisiuni remarcabile este modul în care a fost întâmpinat debutul lui Dostoievski, încă de către Bielinski, iar apoi aprofundat şi de Pisarev (până la *Crimă şi pedeapsă*); şi felul în care Cernîşevski a comentat primele scrieri ale „contelui Tolstoi”, trilogia sa autobiografică, revelându-i ţesătura artistică şi analizându-i dialectica sufletească. Aşteptările maximale privind creaţia ulterioară atât a lui Tolstoi, cât şi a lui Dostoievski, sunt cu atât mai semnificative cu cât principalele probe în posesia cărora criticii se aflau în momentele respective nu erau decât *Copilăria*, *Adolescenţa*, *Tinereţea*, *Povestiri din Sevastopol*, *Însemnările unui crupier* sau *Doi husari* – respectiv *Oameni sărmani* şi *Dublul*, apoi *Amintiri din Casa morţilor*; în timp ce marile romane aveau să fie scrise după dispariţia acestor comentatori timpurii. Chiar şi aşa, investitura lor autorizată o probează intuirea măreţiei dostoievskiene şi tolstoiene.

12. Succinte concluzii despre personalitatea celor cinci. Herzen a plecat departe în străinătate, a trăit mult dar tot mai nefericit, a adus prin publicistica din *Kolokol* mari servicii luptei autiautocrate. Bielinski a scris febril, mistuit de tuberculoză, cerând la un moment dat să i se pună în sicriu sub cap un număr din revista *Otecestvennîe zapiski*. Cernîşevski i-a încredinţat, în *Sovremennik*, comentariile literare lui Dobroliubov, recunoscându-l ca cel mai talentat. Dobroliubov şi Pisarev au murit tineri. Cernîşevski a fost întemniţat în fortăreaţa Petropavlovskaia, apoi deportat în Siberia. În închisoare a scris romanul *Ce-i de făcut?*. Numai un radicalism *a rebours* va suspecta de primitivitate visul despre un „om nou" din timpul detenţiei şi în aşteptarea deportării. De altfel, Cernîşevski a fost dispus să recunoască altora calităţi literare pe care în cazul său era gata să le minimalizeze. Modelul lui a rămas Bielinski, favoritul lui – Dobroliubov. Modestia le era proprie tuturor. Fiecare era dispus să accepte întâietatea celuilalt. Orgoliul real de care erau animaţi îl rezervau ideilor împărtăşite. În comparaţie cu idealurile, existenţa proprie îi interesa prea puţin. Au făcut parte din generaţii patetice. Istoria a decis să-şi localizeze năzuinţele în slujirea literaturii. Comentariile lor au fortificat creaţia artistică a timpului. Ignorându-le, nu-i facem nici acesteia un serviciu. Or, dacă în perioada sovietică ei au fost editaţi, lăudaţi, supraevaluaţi (într-o partizană izolare de contemporani de-ai lor de alte orientări), încă de la finalul epocii respective şi cu deosebire după aceea s-a aşternut asupra lor, tot mai mult, tăcerea sau oprobriul. Astăzi puţini îi mai cunosc, aproape nimeni nu-i mai citeşte. Ignorarea e însă aici sinonimă cu ignoranţa. Extrema inversă n-o contracarează pe cea anterioară. În virtutea acestei convingeri am încercat – fără succes – să le resuscit amintirea în antologarea consacrată lor. Cu aceeaşi încăpăţânare – iluzorie – caut şi acum să-i menţin integraţi veacului de aur al literaturii ruse, de care aparţinuseră de drept, cu cinste.

3 Segmentez acest text în două părţi: o caracterizare globală a celor cinci autori; şi comentarii succinte la cele 12 capitole în care, pe vremuri, am grupat materialul din volumul Herzen · Bielinski · Cernîşevski · Dobroliubov · Pisarev – *Despre cultura estetică, valorile artistice, creaţia literară*.

Selecţie, studiu introductiv şi îngrijirea ediţiei: Ion Ianoşi. Traducere din limba rusă: Janina Ianoşi. Editura Politică, Bucureşti, 1987.

4 Capitolele purtau acolo, în ordine, următoarele titluri: 1. Premise; 2. Categorii estetice; 3. Imaginea artistică; 4. Ideea artistică; 5. Artistul; 6. Critica; 7. Artele; 8. Vechi şi nou; 9. Popular, naţional; 10. Confruntări, orientări; 11. Autori şi opere; Critici (fiecare cu paragrafele A, B şi C). Ele erau urmate de „Lista lucrărilor citate", pe autori.

VLADIMIR SOLOVIOV – *ÎNDREPTĂŢIREA BINELUI*

1

Vladimir Sergheievici Soloviov s-a născut la Moscova în ziua de 16 (28) ianuarie 1853. Provenea din două vechi şi ilustre familii: ucraineană pe linie maternă, rusă în descendenţă paternă. Tatăl său, fiu de preot moscovit, a fost profesorul Universităţii din Moscova, renumitul istoric Serghei Mihailovici Soloviov, autor al celebrului tratat în 29 de volume, *Istoria Rusiei din cele mai vechi timpuri* (185l–1879). Vladimir a avut opt fraţi şi surori. Mama a imprimat familiei o aitmosferă tandră şi evlavioasă. Vladimir citea încă din copilărie *Vieţile Sfinţilor*, predispus pentru exerciţii ascetice autoimpuse; a fost totodată atras de activitatea poetică, a îndrăgit cântecele şi versurile populare.

Între 11 şi 18 ani a urmat Gimnaziul nr. 5 din Moscova. La 13 ani credinţa sa a fost pusă la grea încercare; criza a durat până în 1871. În această perioadă a cedat îndoielilor, a avut tentaţii materialiste, nihiliste, ateiste, de încredere în socialism, chiar în comunism. Treptat, a depăşit însă negările. Întâia lui dragoste filosofică a fost Spinoza, s-a familiarizat cu scrierile acestuia încă de la 16 ani. Spinoza l-a influenţat anume prin componenta religioasă a filosofiei sale, prin ideea unităţii spirituale a lumii

ca realitate a lui Dumnezeu. A parcurs mulţi alţi filosofi: pe Feuerbach şi J.St. Mill, pe Schopenhauer şi Ed. von Hartmann, pe Schelling şi Hegel. Filosofia occidentală însuşită a intrat în impact cu acumulările ruseşti, precumpănitor slavofile şi teologale.

Din 1869 până în 1873 a urmat cursurile Universităţii din Moscova, întâi trei ani la Facultatea de Fizică-Matematică, întreruptă de dragul Facultăţii de Istorie-Filologie. Şi-a dat examenul de licenţă în 1873 cu lucrarea *Procesul mitologic în vechiul păgânism*. Din toamna lui 1873 până în vara lui 1874 a audiat cursurile Institutului Teologic din Moscova. În aceşti cinci ani de studenţie, a aprofundat cunoştintele sale de filosofie, în strânsă legătură cu teologia. Viziunea lui s-a orientat către un sistem de gândire creştin, tot mai emancipat de influenţele străine.

În 1874, şi-a susţinut disertaţia de magistru la Univer-sitatea din Petersburg. Lucrarea, publicată în acelaşi an, purta titlul *Criza filosofiei occidentale. Împotriva pozitiviştilor.* Deşi avea numai 21 de ani, profesorii săi l-au recunoscut ca pe un erudit extrem de înzestrat.

Scurtă vreme a ţinut cursuri la Universitatea din Moscova şi la Institutul de înalte studii pentru fete, iar în vara anului 1875 a plecat într-o călătorie de studii în Anglia. După cîteva luni londoneze, s-a dus în Egipt, din motive nu până la capăt elucidate, poate de natură iniţiatică; el însuşi va invoca o chemare tainică a Sophiei. După alte câteva luni, s-a întors în Europa, iar vara anului 1876 o întâmpină din nou la Moscova.

În toamna aceluiaşi an a reluat cursurile de istorie a filosofiei la Universitatea din Moscova dar, nedorind să ia parte la conflictele de grup, partizane, ale unor profesori, a părăsit catedra şi s-a mutat la Petersburg, obţinând o slujbă la Comisia ştiinţifică de pe lângă Ministerul Instrucţiunii Publice.

Deşi îndrăgostit de tânăr de o verişoară, încheind chiar logodna, nu a întemeiat o familie. Nu a cedat nici repetatelor tentaţii de a se călugări, din cauza unui ataşament prea mare faţă de libertatea personală. Pe parcursul vieţii a avut însă dese viziuni extatice, mistice. Le va da glas în poezii, le va

descrie în scrisori; despre ele ştim şi din amintirile unor cunoscuţi şi prieteni.

Cu prilejul războiului ruso-turc din 1877–1878, a publicat un text patriotic, *Trei forţe* (1877), în care şi-a expus opiniile slavofile într-o manieră totuşi netradiţională, fără excese.

A tipărit o lucrare neterminată, *Temeiurile filosofice ale cunoştinţei unitare*, care reprezintă prima schiţă a sistemului personal, prefigurând încă de pe atunci direcţiile dezvoltării sale. Aceste dominante au dobândit un contur lămurit în ciclul de *Lecţii despre Dumnezeu-omenire*, de la începutul lui 1878, lucrare în care sunt prezente aproape toate ideile sale metafizice şi care nu va lipsi din nici o ulterioară antologie reprezentativă a operei sale.

La 6 aprilie 1880, şi-a susţinut la Universitatea din Petersburg disertaţia de doctorat *Critica principiilor abstracte*. Teza desăvârşea trei ani de muncă, cu părţi publicate în revista *Russki vestnik* (1877–1880), înaintea apariţiei lucrării sub formă de carte în 1880. La susţinere Soloviov a avut de înfruntat şapte oponenţi oficiali. El a răspuns obiecţiilor formulate de aceştia, s-a detaşat de viziunea lui Schleiermacher şi de panteismul lucrărilor timpurii ale lui Schelling, recunoscând, în schimb, apropierea de „aşa-numita filosofie pozitivă” din scrierile de maturitate ale acestuia. În ciuda succesului de la susţinere şi a titlului de doctor în filosofie obţinut, nu i s-a acordat o catedră universitară, ci a trebuit să se mulţumească, în calitate de privat-docent, cu prelegeri ocazionale.

Cu un astfel de prilej, a intrat într-o situaţie conflictuală. La 1 martie 1881 fusese ucis ţarul Alexandru al II-lea. Într-o lecţie publică din 28 martie, Soloviov condamna activitatea revoluţionară, în speţă pe atentatorii terorişti din mişcarea narodnică, dar îi adresa lui Alexandru al III-lea, noul suveran, chemarea de a nu-i executa, pentru a da dovadă de o autentică moralitate creştină iertătoare. Primarul Petersburgului a cerut pedepsirea lui aspră, ministrul de interne i-a invocat totuşi religiozitatea, ca şi pe tatăl său, cunoscutul istoric şi fost rector al Universităţii din Moscova, drept circumstanţe atenuante; ţarul însuşi s-a mulţumit să-l considere psihopat, nebun – fără a recurge la represalii grave. Soloviov a fost însă obligat să

renunţe la a mai ţine prelegeri, punându-i-se în vedere să evite manifestările publice, inclusiv cele academice. În ianuarie 1882, a abandonat pentru totdeauna activitatea didactică universitară şi s-a dedicat în exclusivitate cercetării şi publicisticii.

Interferate acestui segment aproximativ de timp sunt cele *Trei cuvântări în memoria lui Dostoievski* (188l–1883), nu toate susţinute efectiv, dar publicate, mai întâi în reviste iar apoi într-o ediţie separată, având în anexă textul *Însemnare în apărarea lui Dostoievski de învinuirea unui „nou” creştinism (Împotriva lui K. Leontiev)* (1883). Episodul e semnificativ în lumina prieteniei strânse care îl legase pe filosof de marele scriitor dispărut la începutul anului 1881.

După amintitul moment de cotitură din viaţa gânditorului, el şi-a asumat condiţia – ulterior des invocată – de „veşnic pelerin”. Soloviov se dovedea total detaşat de aspectele practice ale existenţei, printre care şi de cele pecuniare, dădea bani oricui îi cerea sprijin, manifesta o proverbială generozitate, un nedezminţit altruism. Călătorea mult peste hotare sau îşi vizita, pe la conacele lor, prietenii din rândul nobilimii.

În anii optzeci s-a dedicat planului de reunificare a Bisericilor creştine, occidentală şi răsăriteană: un proiect utopic de esenţă teocratică, impulsionat şi de strânsele legături cu episcopul romano-catolic din Croaţia, Joseph Georg Strossmayer. La invitaţia acestuia a vizitat Zagrebul, unde a şi publicat singurul volum scris dintr-o trilogie proiectată, volumul *Istoria şi viitorul teocraţiei* (1886). În Rusia apariţia cărţii a fost zădărnicită de cenzură, din cauza tendinţelor favorabile catolicismului. Atitudinile sale procatolice s-au accentuat cu prilejul unui sejur parizian din 1887, când a ţinut conferinţe în salonul unei prinţese ruse. Urmărea căile prin care ar putea fi depăşită schisma creştinismului oriental şi occidental. Visa la o teocraţie în care să fuzioneze puterea papei de la Roma şi a ţarului Rusiei. E demn de menţionat totuşi că, deşi primise binecuvântarea nunţiului papal, care participase la încoronarea lui Alexandru al III-lea, Soloviov nu a renunţat niciodată la pravoslavie, iar ulterior chiar şi-a statornicit convingerile ortodoxe. Sunt însă demne de a fi invocate lucrările scrise în

limba franceză, pe baza conferinţelor sale pariziene, şi care aveau să apară succesiv în Franţa, în anii 1888–1889: *Ideea rusă*; *Sfântul Vladimir şi Statul creştin*; *Rusia şi Biserica universală*. În acestea, mai cu seamă, şi-a aflat locul amintita utopie teocratică favorabilă papalităţii. (Tipărirea lor în limba rusă a fost interzisă până în 1909, respectiv 1913.) După 1889 interesul gânditorului pentru chestiunile privind reaşezarea bisericească a slăbit, accentuându-se preocuparea istorică şi sistematică pentru filosofie.

În aceeaşi perspectivă, dominant speculativă, şi-a încheiat curând ciclul celor 15 texte polemice, *Problema naţională în Rusia*, scrise între 1883 şi 1891; dar s-a ocupat rareori de alte teme cu caracter politic particular, precum în *China şi Europa* (1890).

În schimb, a trecut în avanscenă orientarea sa principală cu *În drum spre adevărata filosofie*, studiu publicat într-o revistă în 1883. Acest lucru nu presupunea diminuarea laturii teologice a căutărilor, care se menţinea consubstanţială, ca de pildă în referatul susţinut la şedinţa Societăţii de Psihologie din Moscova la 19 octombrie 1891.

Compartimentat, Soloviov a consacrat anii nouăzeci unor sinteze de ontologie, etică, estetică, istorie a filosofiei şi filosofie a istoriei. Miza lor primordială era cea teoretic sistematizatoare. Ele rămâneau în acelaşi timp foarte personale, de coloratură „artistică”, lirică şi dramatică. Autorul nu renunţa cu totul la componentele utopice, pe care însă le ordona acum în pers-pectiva unei atitudini tot mai accentuat pesimiste.

În 1891, Soloviov a devenit redactorul secţiei de filosofie din Marele Dicţionar Enciclopedic Brockhaus şi Efron, pentru care a întocmit aproximativ 200 articole, atât despre concepte (libertatea voinţei, realitatea, procesul universal, natura, spaţiul etc.), cât şi despre autori (Kant, Hegel, Comte, Platon, Danilevski, Leontiev ş.a.). În **Opere complete** vor fi reţinute aproximativ 60 dintre aceste contribuţii. Alte câteva apar însă în reviste, în prelucrare antumă de sine stătătoare, precum *Ideea umanităţii la Auguste Comte*. Soloviov a ţinut în aceste perioade prelegeri la Societatea Filosofică din Petersburg. El a consacrat multă energie traducerii şi comentării lui Platon. Din această preocupare a rezultat unul dintre textele

sale târzii, *Drama vieţii lui Platon* (1898). Din opoziţia lui, lesne previzibilă, faţă de gândirea lui Nietzsche, a rezultat studiul *Ideea supraomului* (1899).

Un loc aparte ocupă incursiunile lui Soloviov în estetică. Este vorba de *Frumuseţea în natură* (1889), lucrarea sa de bază în acest domeniu, apoi de studiile *Sensul general al artei* (1890), *Primul pas către o estetică pozitivă* (1894), Ce *înseamnă cuvântul „picturalitate”?* (1897). Întrucâtva e corelabilă acestei sfere şi investigarea Eros-ului în *Sensul iubirii* (1892).

Către finalul vieţii, efortul maximal l-a concentrat însă în elaborarea celor două tratate fundamentale: unul de filosofie „practică” (în sens kantian), *Îndreptăţirea binelui*, altul de filosofie teoretică. În finalul *Îndreptăţirii binelui* autorul invoca nevoia de a da la iveală şi „îndreptăţirea adevărului”. Acestei cerinţe îi răspund trei studii publicate în revista *Voprosî filosofii i psihologhii* – ulterior apărute sub titlul atribuit [*Filosofie teoretică*], alteori denumite *Prima întemeiere a filosofiei teoretice* (1897–1899).

Lucrarea de adio a lui Soloviov o constituie *Trei dialoguri despre război, progres şi sfârşitul istoriei universale, cuprinzând şi o scurtă Povestire despre Antihrist* (dialogurile au fost scrise, primul la Cannes, în mai 1899, al doilea – la Moscova, în octombrie-noiembrie 1899, al treilea – în ianuarie 1900, iar povestirea anexată – în februarie 1900).

Soloviov n-a avut familie, domiciliu stabil şi un loc constant de muncă. A trăit, cum spuneam, pe la prieteni sau în străinătate. Viaţa de pribegie şi sănătatea dintotdeauna şubredă i-au epuizat forţele către sfârşitul anilor nouăzeci. În vara anului 1900, pe când se afla la conacul de lângă Moscova al prinţului P.N. Trubeţkoi, la Uzkoe, împreună cu prietenii lui, cunoscuţii profesori moscoviţi, fraţii Serghei Nikolaievici şi Evgheni Nikolaievici Trubeţkoi, starea sănătăţii lui s-a înrăutăţit brusc. Suferea de ateroscleroză, insuficienţă renală şi de o epuizare generală a organismului. S-a stins, aici, la 31 iulie (13 august) 1900. Avea doar 47 de ani şi jumătate. Cu o jumătate de an în urmă, la 8 ianuarie 1900, fusese ales membru de onoare al Academiei de Ştiinţe, la secţia Limbă şi Literatură.

Creaţia lui Vladimir Soloviov poate fi segmentată în faze acoperind, fiecare, câte un deceniu sau o parte importantă a sa. Astfel, s-a vorbit de perioadele teosofică, teocratică şi teurgică; prima – situată în anii *şaptezeci* (între 1873 şi 1883 sau 1874 şi 1881); a doua – în anii *optzeci* (1883–1890 sau 188l–1889); a treia – în anii *nouăzeci* (1890–1900 sau 1889–1899). Finalul apocaliptic din *Trei dialoguri*... e îndeobşte fie integrat etapei a treia, fie disociat într-un apendice de sine stătător.

Pe scrieri sau în ansamblu, opera lui Vladimir Sergheievici a fost studiată de numeroşi elevi şi urmaşi ai săi, precum şi de exegeţi autonomi. Primii sunt ruşi din ţara sa de baştină ori din emigraţie, ultimii cuprind autori germani, francezi, englezi, americani[5]. **Operele complete** au fost editate la Petersburg în zece volume (1911–1914), împreună cu patru volume de corespondenţă (1908–1923). Dintre ediţiile în limbi occidentale amintesc: *Three Conversations – Trei dialoguri* (1915), *The Justification of the Good – Îndreptăţirea binelui* (1918), *Lectures on Godmanhood – Lecţii despre Dumnezeu-omenire* (1944), *The Meaning of Love – Sensul iubirii* (1947), **Ausgewählte Werke – Opere alese** (2 vol. 1911), **Die deutsche Gesamtausgabe in 8 Bänden** – **Ediţia germană completă în 8 volume** (1950–1953), *La Sophie et les autres écrits français – Sophia şi alte scrieri în franceză* (1978). Din 1988 s-au succedat în Rusia multe ediţii separate sau grupaje de opere.

În limba română, în ultimii ani, au mai apărut: *Ideea rusă* („Viaţa Românească”, 1991, nr. 2, traducerea Janinei Ianoşi); *Evreitatea şi problema creştină* (text din 1884, inclus în culegerea *Creştinism şi antisemitism*, Humanitas, 1992, traducerea Janinei Ianoşi); aproape în paralel, aceeaşi lucrare finală sub două titluri – *Povestire despre Antihrist* (Institutul European, Iaşi, 1992, traducerea lui Radu Părpăuţă) şi *Trei dialoguri despre sfârşitul istoriei universale*... (Humanitas, 1992, traducerea Danei Cojocaru; varianta din urmă a fost reeditată sub titlul *Povestire despre Antihrist*, în 2005); *Rusia şi Biserica universală* (Institutul European, 1994, traducerea Mioarei Adina Avram); *Îndreptăţirea binelui. Filozofie morală* (Humanitas, 1994, traducerea Ninei Nikolaeva).

2

Vladimir Soloviov ocupă un loc central şi marchează o cotitură decisivă în istoria gândirii ruseşti. În veacul XVIII se produseseră acumulările pregătitoare. Secolul XIX a adus cu sine corelarea treptată cu filosofia occidentală, mai ales cu marii idealişti germani, dar şi afirmarea câtorva succesive orientări proprii şi a corespunzătoarelor lor personalităţi culturale: slavofili şi occidentalişti, materialişti şi pozitivişti – Kireievski, Homiakov şi Aksakov, Ceaadaiev, Bielinski şi Herzen, Bakunin, Cernîşevski şi Pisarev, Lavrov, Mihailovski şi Kavelin; după care au urmat „tinerii" slavofili Danilevski, Strahov şi Leontiev, de care Soloviov avea să se delimiteze; şi predecesorii lui direcţi, Iurkievici, Kudriavţev, Fiodorov (la Universitatea din Moscova Iurkievici i-a şi fost profesor).

Soloviov urmează tuturor acestor prezenţe, dar le însumează la un nivel superior. Cei de dinainte fuseseră filosofi *între altele*, consacrându-se şi/sau teoriei literare, culturale, sociale. Soloviov este *prin excelenţă* filosof, ceea ce nu elimină componentele anterioare, dar într-un raport invers de însemnătate. El scrie poezii, scrie poetic, scrie despre poeţi (despre Puşkin, Lermontov, Mickiewicz), după cum şi prelungeşte disputele culturologice şi istoriografice, în continuare tipice pentru Rusia vremii. Totuşi, filosofia este miezul creaţiei sale. Mai mult: filosofia este adusă la nivel sistemic, e conceput primul sistem filosofic propriu-zis din Rusia. Predecesorii subordonaseră filosofia vieţii literare şi sociale; Soloviov subordonează filosofiei tot restul.

Ideea recentrării preocupărilor pe un sistem filosofic unitar cere însă o specificare. Este vorba de coordonarea principială cu teologia. Cu Soloviov, filosofia şi teologia parvin în Rusia la o unitate. Întrebarea – care dintre laturi e dominatoare şi o ghidează pe cealaltă? – a primit răspunsuri diferite. Greu s-ar putea totuşi contesta aglutinarea teologiei *în* filosofie. Soloviov e influenţat de Cabală, de Augustin şi de Părinţii Răsăriteni, dar el nu se înscrie în patristică. Din plin participă, în schimb, la mersul filosofiei. Gândirea îi este îndatorată lui Platon şi Kant, dar mai ales lui Spinoza şi

Schelling. Întreaga istorie a cugetării moderne ruse l-a receptat cel mai puternic, dintre clasicii idealismului german, anume pe Schelling. El îşi va pune pecetea şi asupra operei lui Soloviov, mai ales prin cartea târzie a filosofului german, *Philosophie der Mythologie und der Offenbarung – Filosofia mitologiei şi a revelaţiei*. „Filosofia revelaţiei” schellingiene îi mijloceşte lui Soloviov şi apropierea de Jakob Böhme.

Am putea vorbi de o *mitosofie,* dar numai până la un punct, până la nivelul sistematicii raţionale. Fiindcă, deşi intuiţia joacă un rol important în construcţiile preconizate, ele sunt logic ordonate. Sentimentul, raţiunea şi voinţa fuzionează într-o expunere care n-are cum să rămână integral mistică. Împreună cu pulsaţiile intuitiv-mistice, ea se racordează cercetării intelectuale proprii timpurilor noi. Surprindem similitudini ba cu Schelling ori Schopenhauer, ba – premonitoriu – cu Bergson ori, mai apăsat, cu Teilhard de Chardin.

Unitatea metodologică dintre filosofic şi teologal, raţional şi mistic, logic şi intuitiv corespunde unei unităţi de obiect. Dincolo de segmentările pe etape şi accentele schimbătoare, Soloviov caută mereu să surprindă totalităţi ontice: fiinţă şi devenire, spirit şi materie, om şi natură, individ şi obşte, divinitatea şi lumea. Proiectul urmăreşte să restabilească omogenitatea părţilor când disociate, când de-a dreptul rupte şi opuse una celeilalte. Vinovat de pulverizarea antinomică ar fi triumful „gândirii abstracte”. Lumea se cuvine însă reconstruită printr-o simţire-gândire-voinţă superior concretă, printr-o dialectică vie situată la antipodul speculativismului hegelian. Pentru aceasta trebuie recucerit Absolutul. Ajungem la seria fundamentalelor concepte-imagini solovioviene: „Atotunitatea” (cu adaosul „Atotunitatea pozitivă”), Sophia, Dumnezeu-omul şi Dumnezeu-omenirea. Absolutul este Dumnezeu, dar Dumnezeu se revelează prin Iisus Hristos ca Dumnezeu-om, de dragul Dumnezeu-omenirii, a umanităţii îndumnezeite, măcar treptat şi în perspectivă îndumnezeită. Fiinţa supremă înseamnă, pe de o parte, ipostasurile Sfintei Treimi, pe de altă parte, devenirea lumii şi a omului sub oblăduire divină. Din autoproiecţiile Absolutului se hrăneşte spiritul, logosul şi sufletul, în

alţi termeni: binele, adevărul şi frumosul. Însufleţirea le-o asigură veşnica idee divină, Sophia, adică iubirea, întemeierea feminină a universului.

Efortul mintal constă în a forja o „Atotunitate” a lui Dumnezeu cu lumea, cu natura, cu omul, divină împlinire a naturii. Întreaga formare a universului şi a treptelor lui sophianic însufleţite sunt aşezate sub bolta Dumnezeu-omului împlinitor de Dumnezeu-omenire. Este axa metafizică a însăşi ontologiei lui Soloviov. De aici, apoi, complementarităţile: gnoseologia, modalităţile cunoaşterii Absolutului; fizica, deoarece spiritul se revarsă într-o materialitate pământească; antropologia, căci omul e situat în centrul acestei lumi; istoriologia, întrucât natura ajunsă umanitate parcurge etapele acesteia; etica şi estetica, fiindcă binele şi frumosul sunt valori consubstanţiale cu adevărul revelat, la rândul lor întoarse asupra surselor divine însufleţitoare.

Într-o atât de elementară reducţie, sistemul pare articulat doar din câteva enunţuri spiritualiste şi speculative. Ar fi o impresie eronată. În jurul nucleului pe care l-am schematizat, Soloviov desfăşoară o sumedenie de cercuri concentrice, tangente cu mai toate problemele vremii sale, până la aspecte dintre cele mai palpabile. Absolutul îşi acceptă relativizările şi, în cele din urmă, nimic din ceea ce-i omenesc nu-i este străin. Dar în măsura în care plonjează în viul naturii şi al umanităţii, al facerilor ce-şi suportă prefacerile, purităţii postulatelor prime li se adaugă obligatoriu şi impurităţi – inclusiv dualisme şi antinomii pe care propriile gânduri desfăşurate nu le mai evită. Gânditorul se vede astfel nevoit să drămuiască recunoaşteri ce se şi contrazic parcă, se exclud aparent: un antropocentrism întrucâtva autonom de transcendent, un soi de „materialism” detaşat de sursele spirituale, o laicitate într-o relativ independentă autodesfăşurare istorică. Până la capăt nu scapă nici Soloviov de secularizările gândirii filosofice, motiv în plus pentru a-l considera mai degrabă filosof decât teolog, filosof dependent şi independent, cu schimbul, de teologie. El reactualizează întrucâtva ambiguităţile lui Spinoza, care, de la identificarea substanţei cu Dumnezeu şi până la aceea a cunoaşterii supreme cu iubirea lui Dumnezeu, deschide calea interpretărilor concomitent opuse, spiritualiste şi panteiste.

Soloviov cedează şi el panteismului, în spirit iudeo-creştin şi în spirit personal, interesat mai asiduu de lume, de natură, de umanitatea îndumnezeită decât de Dumnezeul dogmaticii oficiale. El ar putea fi considerat – chiar a şi fost – un creştin pe cont propriu, dacă nu chiar eretic, în orice caz apocrif: ca şi marele lui prieten Dostoievski, depănându-şi meditaţiile într-un vădit paralelism cu acesta.

Cea mai clară dovadă a libertăţilor arogate o aduce raportarea la Biserică. Soloviov tinde să restabilească şi aici unitatea pierdută prin schismele care au fărâmiţat-o. El se ataşează „ortodoxiei” în accepţiunea originară – de „catolicitate”, adică de dreaptă credinţă universală. Pentru aceasta se cuvin însă depăşite segmentările în particularele ortodoxie, catolicism, protestantism. Ideală ar fi chiar surclasarea dihotomici Biserică-Stat şi a trihotomiei Biserică-Stat-Societate. Soloviov gândeşte „ecumenic”, „soborniceşte” şi, doar în aceste coordonate, „catolic”. El nu se blochează nici măcar în dualitatea Bibliei, dualitate pe care o acceptă doar ca trepte ale aceleiaşi revelaţii divine în Vechiul şi în Noul Testament. Din această întoarcere la unitatea surselor sacre derivă şi opoziţia lui faţă de toate opoziţiile primitive: faţă de iudaism, faţă de evreitate. De vreme ce iudeii au pregătit ceea ce creştinii au desăvârşit, orice hulire a predecesorilor e o renegare a părinţilor, a celor cărora supremul Părinte li s-a dezvăluit în primă instanţă, spre a naşte apoi, tot din rândurile evreilor, Dumnezeu-omul.

Şi, după cum ortodoxia originară e superioară ortodoxiei istorice, iar catolicitatea originară – catolicismului istoric, la fel aparţin aceluiaşi univers al lui Dumnezeu Răsăritul şi Apusul. Soloviov se află în răstimpuri sub influenţa slavofililor „bătrâni”, iar în alte perioade polemizează cu slavofilii „tineri”, de pildă cu Danilevski. El nu este însă străin nici de occidentalişti, măcar în principalele lor căutări. În alţi termeni, el reeditează tatonările unificatoare ale „rusului francez” Ceaadaiev. În comentarea lui Puşkin, principalul „rus european”, el înaintează paralel cu demonstraţia lui Dostoievski din celebra cuvântare din 8 iunie 1880, cu valoare testamentară, despre marele poet: ruşii să se deschidă Occidentului, prin

reciproce îmbogăţiri, după pilda pe care le-a oferit-o chiar Puşkin! Şi pentru Soloviov a sosit timpul ca şi această divizare, între slavofili şi occidentalişti, între adepţii orientării autohtone şi ai celei europene, să fie depăşită.

Serghei Mihailovici, tatăl, fusese un mare istoric. Vladimir Sergheievici, fiul, şi-a saturat meditaţiile cu un acut simţ istoric. Filosofia sa este permanent şi o filosofie a istoriei – ruseşti şi universale. Viziunea sa asupra istoriei a fost subsumată unor dominante utopice; totodată însă ea se dovedeşte neobişnuit de lucidă şi în multiple privinţe premonitorie. În timp şi ca substanţă, Soloviov alternează optimismul şi pesimismul istoric. În calitate de creştin, el îşi pune speranţa în mântuirea omului; dar nu uită nici păcatul originar şi nenumăratele lui consecinţe. Soloviov nu se lasă înşelat de aparenta acalmie a unor răstimpuri din veacul pe care l-a parcurs. El presimte teribile mişcări tectonice, cataclismul ce se va declanşa în secolul următor. Premoniţia lui înaintează, şi din acest punct de vedere, paralel cu viziunea lui Dostoievski. La joncţiunea celor două secole, în 1899–1900, Soloviov presimte vremi apocaliptice. Nihilismul în expansiune va duce, chiar dacă trecător, la domnia Antihristului, clamează el. Orice fraternizare cu nihilismul este funestă, motiv pentru care Soloviov respinge categoric soluţiile preconizate de Nietzsche. Ca şi Dostoievski, el este antinihilist în ambele sensuri: ca antisocialist *şi* ca anticapitalist. Salvarea nu poate veni decât din partea creştinismului. Salvarea va fi „sobornicească” numai dacă şi întrucât va abilita şi va reabilita valoarea individuală, valoarea fiecărui individ în parte. Am putea detecta aici un specific „liberalism creştin”. Este vorba însă, iarăşi, de un liberalism originar, dominat de perspectiva libertăţii, în care fiecare ins, în fiecare clipă a vieţii sale, e obligat să aleagă liber între bine şi râu, între virtute şi păcat. Tocmai acest lucru face viaţa omului dificilă – şi minunată. De aici provin şi nenorocirile istoriei – şi supremul noroc rezervat omului, ca făptură plămădită după chipul şi asemănarea Creatorului.

3

Îndreptăţirea binelui constituie principala lucrare a lui Soloviov în domeniul filosofiei morale. Totodată, ea reprezintă primul sistem etic al unui gânditor rus.

La sfârşitul anului 1894, Soloviov proiecta o a doua ediţie a disertaţiei sale de doctorat, *Critica principiilor abstracte*. La începutul lui 1895, el decide ca, în locul prelucrării scrierii sale din 1877–1880, să elaboreze trei tratate ample. Doar primul dintre ele a fost integral elaborat. Capitolele din tratat au fost publicate în câteva reviste (*Voprosî filosofii i psihologhii*, *Knijki nedeli*, *Vestnik Evropî*, *Niva*). Sub formă de carte, *Îndreptăţirea binelui* apare în 1897. Tipărirea ei a prilejuit numeroase recenzii *pro* şi *contra*, o importantă polemică la care au participat publicaţii şi publicişti pe parcursul ultimilor ani ai secolului XIX. Autorul a mai editat în 1899 o adoua ediţie a cărţii, substanţial prelucrată şi îmbunătăţită. Această ultimă variantă antumă va fi cea preferată ulterior pentru reproduceri şi traduceri.

Îndreptăţirea binelui oferă elemente de continuitate şi de relativă discontinuitate faţă de restul operei. Soloviov se ocupase anterior deseori de moralitate, în studii speciale sau implicat altor teme, mai ales de istoriografie, ca de exemplu în analiza problemei naţionale. Chestiunile de morală practică şi de etică teoretică au fost prezente în mai toate scrierile ca latură a concepţiei sale globale. Etica prelungea şi acum componente ştiute ale viziunii de ansamblu. E suficient să trimit la „critica principiilor abstracte”, răsfrântă de astă dată fie în „critica eudemonismului abstract”, fie în critica subiectivismului de extracţie individualistă; sau să evoc felul de a concepe binele ca „Atotunitate”, ca parte ridicată la rang de întreg, apt de a răsfrânge tot restul în cele evocate; sau să regăsesc însufleţirea sophianică a procesului de umanizare, ca inalienabilă unei moralităţi angrenate în acţiune istorică – până la sfârşitul istoriei.

Totodată, sesizez şi multe accente inedite sau rar întâlnite până în acest moment. În plan particular, autorul nu se mai referă la utopia sa teocratică din deceniul premergător. Legat de acest lucru, vechiul său optimism istoric pare să cedeze acum lucidităţii pesimiste în ceea ce priveşte prezentul şi viitorul apropiat, care va marca în curând *Trei dialoguri*...

Diferenţa specifică o deconspiră însă un substrat mai general în tratarea libertăţii şi a raportului ei cu determinismul. Un creştin autentic nu renunţă, evident, la premisa libertăţii de a alege de care omul s-a învrednicit prin har divin. Şi totuşi, pe parcursul expunerii resimţim o oarecare suspiciune la adresa libertăţii, mai cu seamă în contexte de ordin social. Despre ce este vorba? Despre evidenţierea legăturii dintre alegerea liberă şi opţiunea anume pentru rău. Să fie această corelare doar o neşansă de fapt sau una de drept înscrisă în şansa imprescriptibilă la opţiune? Dacă restrângem dreptul la accepţiunea sa juridică, el are îndreptăţire şi în perspectiva imoralităţii: prin chiar restricţiile pe care le impun, jurisprudenţa şi jurisdicţia confirmă indirect libertatea omului la încălcarea moralităţii! O anumită afinitate electivă între libera alegere şi rău o scoate în evidenţă mai ales reversul relaţiei, legătura organică a binelui cu o sumedenie de predeterminări necesare vieţii individuale, obşteşti, religioase. De la date primordiale proprii moralităţii, cum ar fi simţul ruşinii sau al milei, prin legături de familie sau faţă de un anumit popor, până la credinţa cimentată de organismul Bisericii şi de ritualurile consfinţite, moralitatea îşi acceptă şi-şi asumă bunele coerciţii, obligaţiile de şi spre bine, adică mai degrabă necesitatea lui fastă, decât libertatea de a-l nesocoti. Să fie oare vorba, în această subterană, dar câteodată şi deschisă amendare a libertăţii prin prisma încrederii în obligaţii, de o acceptare a imperativelor categorice kantiene? Sau de o sincronizare cu mai recentele concepţii „pozitive”, chiar pozitiviste, favorabile determinismului? Recunoaşte oare autorul, implicit, specificul veacului său, în care viziunile sau măcar accentele deterministe sunt puse în seama multor realităţi economice, sociale, comunitare coercitive?!

Funcţionează în tratat ilustre modele etice, între ele şi cel kantian. Alături de ele acţionează însă şi condiţiile distincte proprii unui secol sfâşiat de antinomii şi prevestitor de şi mai funeste viitoare opţiuni. Această bănuială pare confirmată şi de către modalitatea neuzuală – atât pentru Soloviov, cât şi pentru orice alt gânditor religios – de a trata etica mai degrabă independent de teologie. În lucrările premergătoare, moralitatea

fusese constant subordonată religiei, unei metafizici prin definiţie transcendente. De astă dată, cititorul captează semnalele unei desprinderi a problematicii etice de „cupola” religiozităţii. Raportată la „cenzura” supraterestră, celestă, moralităţii pământene îi este asigurată o anumită autonomie. Nici vorbă, desigur, de absenţa Absolutului ca prim şi ultim punct de sprijin pentru om. Dar, *între* extremele aflate sub oblăduire transcendentă, autorul acordă un spaţiu de manevră grijilor şi îndatoririlor imanente. Ca să ascut observaţia: aventurosul destin imanent al omului scapă nu o singură dată de sub controlul perspectivei transcendente. Omul rămâne fiinţă îndumnezeită, dar îşi asumă şi propriul traiect terestru, împovărat cu numeroase conflicte şi opţiuni de sine stătătoare.

Observaţia o verificăm în detaliile construcţiei. Chiar şi în a doua ei parte, explicit consacrată temeiului divin necondiţionat al moralităţii, Soloviov ajunge curând la realitatea ordinii morale inserată celor cinci regnuri de fiinţare: mineral, vegetal, animal, natural-uman şi spiritual-uman. Pentalogia evoluează în direcţia Dumnezeu-omului vestitor al Împărăţiei divine. Până una-alta însă, fiecare fiinţă se asumă în determinările proprii, pe care nu le va irosi în trecerea spre fazele superioare; faptul se aplică şi omului natural care, în propensiunea lui către omul spiritual, îşi ia firesc în posesie naturalitatea. Cât priveşte partea întâi a tratatului, despre binele din natura omenească, şi mai ales partea a treia, consacrată binelui în istoria umanităţii, ele îşi permit excursuri în multe sfere independente de metafizica teologală. Aceasta reintră în drepturile ei abia în ultimul capitol (al părţii a treia, adică al întregii construcţii), anterior fiind mai degrabă pusă între paranteze.

Consemnez, astfel, o interesantă dualitate a tratatului. El aparţine, pe de o parte, gândirii religioase, emană din premisa credinţei şi se întoarce la concluzii teologice, expuse totuşi într-o vădită manieră personală, favorabilă „catolicităţii” ca prelungire bisericească universală a tradiţiei apostoliceşti. Pe de altă parte, între aceste premise şi concluzii, o mare parte a discuţiei e purtată de sine stătător, ca o discuţie morală de tip imanentist, asemănătoare oricărui alt discurs etic, fie el aristotelic sau kantian, fie chiar

existenţialist (exegeţii au scos la iveală punctele tangente cu toate aceste surse ori premoniţii, inclusiv anumite accente prevestitoare ale unei etici existenţialiste). Dacă de dragul evidenţei aş împinge ideea mult prea departe, aş vorbi de un vârtej al disocierilor laice în care se vede angrenat cititorul.

Impresia respectivei dualităţi întovărăşeşte cu deosebire lectura părţii a treia. Ea cuprinde 10 din cele 19 capitole ale cărţii şi se constituie de fapt în a doua ei jumătate, de altfel cea mai interesantă pentru vremea noastră. Istoricitatea o probează aici şi descrierea succesiunii credinţelor, triada nihilism budist – idealism platonic – desăvârşire hristică; dar şi mai evident, chestiunile ulterioare propriu-zis sociale: naţională, economică, juridică, privitoare la beligeranţă şi dreapta organizare morală în raport cu fiecare şi cu toate împreună. Această amplă disertare probează racordarea la istoria veacului XIX. Soloviov îşi permite şi polemici incomode pentru mai marii timpului său. Astfel, dacă în privinţa serviciului militar şi, în limite rezonabile, chiar şi în cea a războiului de apărare a patriei, se delimitează de radicalismul moralizator tolstoian târziu şi rămâne în consonanţă cu vederile cercurilor oficiale, el intră în schimb într-o anumită disonanţă cu ele atunci când scoate în evidenţă imoralitatea unor pedepse drastice, când refuză condamnarea la moarte şi detenţia pe viaţă, întrucât refuză oricui ar fi dreptul de a-şi priva pentru totdeauna aproapele de libertate; şi îndeosebi atunci când detaliază răul din relaţiile între popoare şi naţiuni, pături şi clase. Tăişul prin excelenţă neconformist pentru acele vremuri (şi nu doar acelea), e îndreptat împotriva naţionalismului: acesta reprezintă o supralicitare imorală a legăturilor fireşti cu naţiunea proprie. Soloviov nu acceptă naţionalismul, dar nici extrema opusă, cosmopolitismul, ca mincinos universalism. El nu agreează, se înţelege, materialismul economic, lupta dintre clase şi soluţia socialistă. Ura naţională nu-i pare însă un rău mai mic decât ura socială. Ambele sunt denunţate ca eminamente necreştine. Jumătate din polemică, diagnosticul racilelor de comportament naţionaliste, trebuie să fi şocat oficialităţile, într-un moment

istoric în care în Rusia se înteţeau an de an nu numai conflictele de clasă, dar şi xenofobia, ura de rasă, confruntările etnice.

Soloviov echilibrează morala comunitară cu cea indi-viduală. El promovează măsura şi în raportarea factorului spiritual la cel material. Spiritualismul lui nu este unul primitiv „antimaterialist”. El acordă atenţie economiei – muncii, proprietăţii, comerţului, câştigului – şi vede înşelăciunile pe care aceasta le aduce cu sine în viaţa de toate zilele. Neaderând la opţiunea socialistă, el nu se încrede necritic nici în binefacerile capitaliste. În acelaşi timp, deduce „socialitatea” omului din „naturalitatea” lui. Omul descinde din regnul animal, îi poartă însemnele chiar în mersul spre înnobilarea spirituală. Un exemplu demn de remarcat în acest plan este dezbaterea, purtată şi reluată fără pudibonderie, despre sexualitate. Erotismul nu are pentru ce fi hulit, întrucât ipostaza sa umană vizează perpetuarea familiei, legătura dintre generaţii. Predecesorii supravieţuiesc prin urmaşi, copiii – prin părinţii străjuiţi la rândul lor de către supremul Părinte. Dragostea nu este despuiată de însemnele ei fiziologice. Şi invers, de la primele trepte ale umanităţii, adică ale umanizării, animalitatea năzuieşte către supraanimalitate. Aşa se explică şi pâlpâirea viitoarei conştiinţe în datele primordiale, încă spontane şi diluate, ale moralităţii. Cu timpul, din ele se va decanta esenţialul: iubirea spirituală.

Soloviov este creştin şi, ca atare, fidel vechimilor. Creş-tinismul lui, proiectat asupra contemporaneităţii, cumulează însă un acut simţ istoric, care n-are cum fi izolat de istoricismul celei de a doua jumătăţi a secolului XIX. Concepţia e tipic evoluţionistă, întrucât omul reprezintă veriga de legătură între natură şi divinitate. El e o fiinţă mediană şi mediatoare, iar morala există numai prin şi în devenirea sa. Omul e imperfect, Dumnezeu e perfect. Există totuşi perfectibilitatea de natură ascensională. Incondiţionalul divin clădeşte în sufletul omului o potenţialitate capabilă de a se transforma în realitate, în cursul dinamicii istorice. Situată sub patronaj transcendent, schema, astfel concepută, trebuia saturată cu o dialectică logică şi istorică.

Ceva din îndeobşte neagreatul Hegel pătrunde în tratat. Contestaţi pe faţă sunt Schopenhauer, în discutarea milei şi a raportului altruismului cu egoismul; cu atât mai drastic Nietzsche, Supraomul, căruia năzuieşte spre o cu totul altă depăşire a omenescului, printr-o cu totul altă valorificare a componentei animalice, la antipodul idealului hristic. În schimb, cu amendamente cu tot, Kant este acceptat ca un modern deschizător de orizonturi în planul filosofiei morale; dovadă şi anexa la tratat cu privire la *Principiul formal al moralităţii (la Kant) – expunere şi apreciere cu observaţii critice despre etica empirică*: anexă a originalului care reproduce, cu îmbunătăţiri, o parte a disertaţiei scrise cu aproape două decenii în urmă, *Critica principiilor abstracte*. Intuim şi un impact cu Platon, de care Soloviov s-a preocupat intens cam în aceeaşi perioadă cu elaborarea tratatului. Erosul în sens platonian este prezent în postularea duală şi totuşi unitară a iubirii în viaţa omului. Eticul implică astfel şi o deschidere de ordin estetic, în lumina unei convingeri apropiate de cea a lui Dostoievski: frumuseţea va salva lumea! „Atotunitatea” morală e şi de ordinul *kalokagathiei.* Eticul estetic poartă şi adevărul, tot în descendenţă elenă, ca *aletheia,* ca deschidere adevărată de sine cu ţel universal: ideala umanitate îndumnezeită.

Îndreptăţirea binelui, cel mai important sistem etic din filosofia rusă tradiţională, e concomitent una dintre rarele sistematizări impunătoare cu care se poate mândri întreaga gândire etică europeană. În prezent traversăm o etapă în care eseurile elegante sunt preferate tratatelor solide. O aderenţă nu ar trebui să o interzică pe cealaltă. Soloviov însuşi este un strălucit eseist, în alte texte şi în multe pasaje din tratat. El ne oferă o carte temeinică şi cuceritoare. Incitanta ei lectură îndeamnă la o meditaţie pe măsura gravităţii susţinute, nu doar în vremea sa, ci şi de dragul posterităţii.

5 Amintesc următoarele: E. Trubeţkoi, *Mirosozerţanie V.S. Soloviova* [*Viziunea despre lume*...], 1–2, Moscova, 1913; S.M. Soloviov, *Jizn I tvorceski put’* [*Viaţa şi drumul creator*], (manuscris) Moscova, 1923; M. d’Herbigny, *Un Newmann russe: V. Solovjev*, ed. II, Paris, 1934; D. Stremooukhoff, *W. Soloviov et son oeuvre messianique*, Paris 1935; K.V. Mociulski, *V.S. Soloviov*, Paris, 1936; F. Muckermann, *Soloviov*, Paris, 1954; A. Maceina, *Das Geheimnis der Bosheit* [*Taina răului*],

Freiburg, 1955; E. Munzer, *Solovyev: prophet of Russian–Western unity*, New York, 1956; J. Madey, *W.S. Solowjew unde seine Lehre von der Weltseele* [*…şi învăţătura sa despre sufletul universal*], Düsseldorf, 1961; H. Gleixner, *V. Soloviev's Konzeption und sein Verhältnis zwischen Politik und Sittlichkeit...* [*...concepţia şi relaţia sa între politică şi morală*], Frankfurt am Main, 1978; L. Wenzler, *Die Freiheit und das Böse nach Vl. Solov'ev* [*Libertatea şi săul după…*], Freiburg-München, 1978; A.F. Losev, *Vladimir Soloviov*, Moscova, 1983; H. Mosmann, *Wl. Solowjoff und „die werdende Vernunft der Wahrheit"* […şi *„raţiunea în devenire a adevărului*"], Stuttgart, 1984; A. Besançon, *La Falsification du bien: Soloviov et Orwell*, Paris, 1985; M. George, *Mystische und religiöse Erfahrung im Denken Vladimir Solov'evs* [*Experienţă mistică şi religioasă în gândirea…*], Göttingen, 1988. Un mare număr de studii aparţin lui S. Bulgakov, A. Vvedenski, Voljski, Şestov, Losski, B. Cicerin, Massaryk, A. Koschewnikov sau A. Kojevnikoff (în germană, respectiv în franceză), A. Paplauskas-Ramunas, L. Gancikov, V. Asmus ş.a. Îi consacră prezentări în istoriile filosofiei ruse N.O. Losski, V.V. Zenkovski, B. Schultze ş.a.

VLADIMIR SOLOVIOV –
TREI DIALOGURI...
POVESTIRE DESPRE ANTIHRIST

1

Vladimir Sergheievici Soloviov[6] este întemeietorul „liniei” existenţial-creştine din cugetarea rusă de la sfârşitul veacului XIX şi din prima jumătate a secolului XX. De la el se revendică fraţii Serghei şi Evgheni Trubeţkoi, Serghei Bulgakov, Nikolai Berdiaiev, Pavel Florenski, Semion Frank ş.a. E recunoscut – şi nu doar de către urmaşii şi adepţii săi – drept cel mai de seamă gânditor al Rusiei, magistrul filosofiei sistematice moderne ruseşti. Numele lui este adesea alăturat celor ale lui Fiodor Dostoievski şi Lev Tolstoi. De Dostoievski l-a legat o prietenie nedezminţită, de Tolstoi l-a despărţit, după o perioadă de apropiere, felul de interpretare a creştinismului. Am fi îndreptăţiţi să imaginăm un triunghi spiritual, la temelia căruia se situează romanele lui Tolstoi şi Dostoievski şi care e închis la vârf prin tratatele lui Soloviov. Acesta s-a remarcat, de altfel, şi printr-un talent literar pregnant, iar ca poet a fost predecesorul simboliştilor ruşi, dovadă şi mărturiile lui Aleksandr Blok şi Andrei Bielîi.

Serghei Bulgakov caracterizează ansamblul creaţiei solovioviene drept „cel mai *sonor acord* din câte au răsunat în istoria filosofiei”; formulă pe

care istoricul filosofiei ruse Vasili Zenkovski o interpretează ca unitate a consonanţei cu disonanţele atât ale elementelor simultane, cât şi ale momentelor succesive.

Soloviov a captat varii influenţe. Din filosofia universală îi reţin pe Platon, Spinoza şi Kant, pe Schelling, Hegel şi Schopenhauer. Din gândirea rusă – atât pe „slavofili”, cât şi pe „occidentalişti”, deopotrivă acceptaţi şi amendaţi. Nu pot fi trecute cu vederea Cabala şi mistica medievală creştină. Într-o formulare sintetică, Soloviov caută să unească într-o viziune originală: platonismul creştin, idealismul german (cu Schelling pe primul loc) şi empirismul ştiinţei. Acest efort vizează în ansamblul său să rearticuleze „credinţa Părinţilor” şi „noua treaptă a conştiinţei raţionale”. La capătul unui secol laic, Soloviov doreşte să restabilească atât prerogativele conştiinţei religioase, cât şi supremaţia bisericească. Tentativa sa e ghidată însă din perspectivă şi sub oblăduire filosofică. Anume filosofia îşi pune amprenta decisivă asupra căutărilor teologale inedite. Din acest motiv, la Soloviov se îmbină permanent şi totodată se contrazic tendinţe favorabile şi refractare secularizării. Raportul lor tensionat ar putea constitui nucleul unificator pentru construcţii altminteri eterogene, sub raportul componentelor şi în planul etapelor parcurse.

Soloviov se împotriveşte intelectualismului abstract şi metafizicii negative. Un timp el manifestă încredere în progresul istoric, păstrând şi ulterior un acut simţ pentru istorie, pentru avatarurile feluritelor deveniri. Mai presus de orice îl obsedează însă Absolutul. Pătrunderea Absolutului este tocmai cea care pretinde extinderea „cunoaşterii totale” până la „Atotunitate”, până la „Dumnezeu-omenire” şi mult-visata Sophia. Această pătrundere comandă sinteza dintre religie, filosofie şi ştiinţă. Tot ea oblăduieşte impactul dintre aproximările raţionale şi cele intuitiv-simbolice. Luciditatea cheamă în ajutor concepte mitice şi concepţii romantice. Filosofia se foloseşte de filosofeme şi chiar de mitosofie (situaţie bine cunoscută nouă din meditaţiile lui Blaga). Ideile sunt mlădiate literar-eseistic, perfect liber, adesea cu întorsături ironice şi parodice. Asemenea particularităţi de expresie nu anulează şi nici nu slăbesc puterea disociativă

şi de construcţie proprie anume gânditorului de excepţie. Nu degeaba l-a fascinat pe Soloviov, către sfârşitul vieţii, modelul platonician. În *Drama vieţii lui Platon* (1898) el şi-a încifrat căutările şi eşecurile dramatice. Avem o nouă dovadă a compatibilităţii dintre nou şi vechi, dintre raţionalitate şi mit, clarviziune şi utopie, luciditate şi fantasme poetice; precum şi reafirmarea şanselor pe care tocmai asimilarea tensiunilor afective le acordă câte unei monumentale construcţii filosofice.

Soloviov are un sistem metafizic complex stratificat, cu părţi de ontologie şi cosmologie, antropologie şi istoriosofie, etică şi estetică. O învăţătură despre Absolut şi despre idei. O concepţie asupra Atotunităţii pozitive. O teorie a procesului cosmologic prelungit sub forma procesului istoric. O învăţătură despre umanitate ca totalitate unică. O viziune cu privire la moralitate şi libertate, rolul mijlocitor al omului şi perspectiva lui de a se mântui.

Din întreg acest noian de sugestii, reţin un aspect pe care l-aş numi vectorial. Am în vedere răul metafizic. Vechea şi controversata temă a filosofiei teologale Soloviov o reactualizează necanonic. El pare să adopte un soi de panteism mistic. Se produce o cădere din sânul Absolutului. Desprinderea e întovărăşită de o dezordine păcătoasă. Creaţia divină a lumii e imperfectă – spre a îndreptăţi căutarea perfecţiunii. Haosul, destrămarea, ruina sunt proprii fiinţării naturale, dinaintea celei umane. Răul e încifrat în procesul cosmogonic, chiar de Dumnezeul dornic de a se postula într-un opus al Său. Păcatul originar nu e atât al omului, cât al naturii înseşi. Istoria nu face decât să prelungească dezordinea. Pe de o parte, omul augmentează răul. Pe de altă parte, el e predestinat binelui. Explorând păcatul, în el sălăşluieşte perspectiva depăşirii lui morale. „Dumnezeu-omenirea" e chezăşia împlinirii. Omul e veriga intermediară dintre natură şi Dumnezeu. Răul, providenţial introdus în lume, inclusiv prin „libertatea pentru rău", va trebui înlăturat, depăşit, transgresat, tot prin forţa libertăţii, inclusiv printr-o liberă reorganizare teocratică a omenirii. Omului îi revine un rol mesianic, eliberator şi mântuitor. Omul este cu adevărat un teurg. El este ispitit de diavol, are de înfruntat ispita corpului, ispita spiritului şi, mai ales, ispita

puterii (prelucrată de către Dostoievski după surse evanghelice – vezi Matei: 4). Dar în om sălăşluieşte şi virtutea. El poate să parvină la „Dumnezeu-omenire” şi la desăvârşiri sofianice. Omul lucrează la mântuirea sa şi a lumii, adică la realipirea Cosmosului de Absolut.

Iată o proiecţie solovioviană, deşi particulară, totuşi cât se poate de caracteristică. Dincolo de accentele sale panteiste şi dualiste, apocrife, neconforme rigorilor Scripturii, ea dă seama asupra profundului suflu dramatic şi tragic în care culminează opera „Cavalerului-monah” (titlul mărturiilor lui Aleksandr Blok). Este exact ceea ce ne solicită în continuare: răul substanţial şi atributala sa dramă!

2

Soloviov are o operă vastă, în ultimele decenii din secolul XIX, editată în zece volume (Petersburg 1911–1914), plus patru volume de corespondenţă (Petersburg, 1908–1923). Comentatorii o segmentează în trei sau patru etape. Anii şaptezeci constituie etapa pregătitoare a unui progresism teologizat. Anii optzeci sunt marcaţi de utopia unei teocraţii universale, sinteză a creştinismului apusean şi a celui răsăritean. Anii nouăzeci asimilează, în termeni eshatologici, prăbuşirea acestei construcţii utopice. În finalul aceluiaşi deceniu se poate disocia o perioadă apocaliptică.

Trei dialoguri despre război, progres şi sfârşitul istoriei universale, cuprinzând şi o scurtă povestire despre Antihrist este ultima lucrare a lui Soloviov. Resimţind parcă apropierea morţii, el îşi strânge meditaţiile istoriosofice într-un autentic testament filosofic.

Antagonismul real şi concilierea ideală dintre Răsărit şi Apus l-au obsedat permanent pe autor. Religiozitatea Orientului el o vedea periclitată de înjosirea individului, iar hipertrofierea valorii individului în Occident – periclitată de abandonarea credinţei. Cultul „divinităţii inumane” şi venerarea „omului fără Dumnezeu” trebuiau contracarate prin impactul dintre nucleele pozitive ale ambelor lumi.

În anii şaptezeci filosoful se mai încredea în progres, în dezvoltarea istorică, în luminarea treptată a umanităţii; şi în rolul de mediator cultural-religios, între Răsărit şi Apus, pe care Rusia urma să şi-l asume. În anii optzeci gânditorul renunţase şi la evoluţionismul iluminist, şi la simpatiile slavofile. În com-pensaţie, a elaborat un proiect teocratic, care încredinţa cauza „Dumnezeu-omenirii” unei stăpâniri mondiale, axată pe puterea civilă a autocraţiei imperiale şi pe puterea ecleziastică a papalităţii romane. Construcţia nu putea fi acceptată de nici una dintre părţi. Oficialităţilor din Rusia, bisericeşti şi statale, nu le convenea ideea unificării creştine sub oblăduirea catolicismului. Sursa de inspiraţie a lui Soloviov fusese *Monarhia* lui Dante. Şi unul, şi celălalt îşi mărturiseau disperarea în faţa asaltului răului istoric. Proiecţia din urmă rima şi cu alte tentative din secolul XIX ce vizau salvarea instituţională a întregii lumi. Dar istoria se va împotrivi tentativelor laice şi se împotrivea şi acestui plan de organizare statal-bisericească. Soloviov şi-a dat singur seama de năruirea utopiei sale. În anii nouăzeci, pe lângă elaborarea sintezelor teoretice, el consemna acest eşec, cu amară luciditate. Mărturie stau şi cele *Trei dialoguri*. Ele sunt rodul pesimismului eshatologic ce pusese stăpânire pe autor – deşi cu o finală rază de lumină, în care era salvgardată ideea unităţii creştine mântuitoare, de după „sfârşitul istoriei”. Privit în ansamblu, acest text îndreptăţeşte cu precădere distingerea unei faze apocaliptice – fie în cadrul etapei a treia, fie de sine stătătoare.

Într-o scrisoare din 1896, alături de etică, metafizică, estetică, pe lista lucrărilor care-l preocupă pe Soloviov figurează şi „Despre Antihrist”. Definitivarea acestei teme a mai fost însă amânată. În toamna anului 1899, Soloviov întreprinde o a şasea şi ultimă călătorie în străinătate. Acum pleca pentru odihnă pe Riviera franceză, la Cannes. Aici scrie prefaţa la traducerea din Platon şi primul dintre dialoguri. Publicat iniţial sub titlul *Pe sub palmieri*, el e datat „Cannes, 10 (22) mai 1899”. Al doilea dialog e datat „Moscova, 19 octombrie 1899 – noiembrie 1899”. Al treilea dialog e scris în ianuarie 1900. Sfârşitul lui, împreună cu povestirea despre Antihrist, e datat februarie 1900. (În iarna anilor 1899–1900 Soloviov locuise mai tot

timpul la Petersburg, cu excepţia câtorva călătorii la Moscova.) Autorul şi-a citit povestirea în cadrul unei lecţii prilejuite de postul Paştelui, culegând mai degrabă ironii decât aprobare. În luna mai şi-a vizitat pentru ultima oară fratele la Moscova, consacrând o serată lecturii povestirii. Andrei Bielîi descrie evenimentul în schiţa *Vladimir Soloviov* (inclusă în volumul *Arabescuri*).

Dialogurile propriu-zise, considerate nepotrivite pentru revista de prestigiu *Vestnik Evropî* (*Mesagerul Europei*), au fost găzduite în modesta publicaţie *Knijki Nedeli* (*Cărţile săptămânii*). Ele au apărut în octombrie 1899, noiembrie 1899 şi ianuarie 1900. Abia după publicarea lor în revistă îşi scrie autorul *Prefaţa* – datată „Duminica Învierii, 1900”. Într-o formă prelucrată, prefaţa deschide prima ediţie a lucrării în chip de carte, tipărită încă în timpul vieţii autorului.

Cele *Trei dialoguri* sunt elaborate după modelul lui Platon: în ultimii ani ai vieţii, Soloviov trudea, împreună cu alţii, la traducerea dialogurilor platoniene. Exegeţii au presupus şi alte surse din care autorul s-ar fi putut inspira în alegerea formei dialogate. Au fost astfel invocaţi Schelling (*Clara*), Joseph de Maistre (*Les soirées de Saint-Pétersbourg*), Cehov, Dostoievski.

Aşadar, în grădina unei vile situate pe malul francez al Mării Mediterane se întâlnesc cinci vilegiaturişti ruşi din înalta societate. Autorul ia, nevăzut, parte la disputele lor – şi le consemnează. „Generalul”, „Politicianul”, „Prinţul”, „Doamna” şi „Domnul Z” dezbat, trei zile la rând, chestiuni dintre cele mai acute, privitoare la trecut, prezent şi viitor. Temele sunt, după opinia lor, de stringentă actualitate, dar vizează totodată soarta eternă a omului şi umanităţii. Temeiul confruntării este istoria, iar nucleul controverselor – răul. Adresele din titlu – „război”, „progres” şi „sfârşitul istoriei universale” – departajează succesivele terenuri de investigare, respectiv principalele atitudini de susţinere a lor. Războiul este fieful Generalului. Progresul – domeniul Politicianului. Sfârşitul istoriei universale îl explorează domnul Z, în chip direct şi cu ajutorul textelor atribuite călugărilor Barsonoteu şi Pansofie. Astfel, în orchestră, prima

vioară o interpretează, pe rând, Generalul, Politicianul şi Domnul Z. Aşa stau lucrurile la prima vedere. O privire mai atentă descoperă însă nu numai poziţia de căpetenie rezervată neîncetat, în text şi subtext, Domnului Z, ca exponent al convingerilor împărtăşite de autor şi jucând rolul trimisului plenipotenţiar al acestuia; ea mai dezvăluie şi antagonismul, intonat iniţial în surdină, dar până la urmă *fortissimo*, acaparând întreg interesul interlocutorilor, dintre Domnul Z şi Prinţ. Aceştia doi ajung protagoniştii bătăliei de idei purtate în grădina însorită de la poalele Alpilor, în vecinătatea mării. Şi dacă Domnul Z este purtătorul programului *pozitiv* imaginat de Soloviov, pozitiv şi prin intermediul viziunilor eshatologice, Prinţul incarnează, în schimb, programul considerat de către dramaturg şi de către actorul său preferat ca fiind prin excelenţă *negativ*, atât de negativ încât el anume duce la iminenţa apocalipsei. În ultimă instanţă, ideile Prinţului se fac vinovate de năruirile descrise în povestirea despre Antihrist.

Amân puţin demonstrarea acestei polemici fundamentale, pentru a mă opri asupra polemicilor situate în prim-planul discuţiilor şi servindu-i autorului drept tot atâtea tatonări, aproximări, introduceri pentru ceea ce avea el mai important de spus. Aceste încercuiri treptate ale miezului spre care se îndreaptă, şi chiar abordarea lui frontală, în cel de-al treilea dialog şi în completarea lui epică, sunt asistate de către Doamna de vârstă mijlocie, care manifestă o vie curiozitate faţă de toate cele omeneşti. Al cincilea personaj aduce un suflu de mondenitate în sânul grupului de oameni proveniţi cu toţii din înalta societate. Cu o inteligenţă feminină nativă ea îi descoase pe interlocutori şi le punctează observaţiile, nu o dată surprinzător de exact, în ciuda manierei sale convenţionale şi asumat superficiale de a se exprima. Doamna nu are un rol independent în dialoguri. Ea reprezintă ecranul „lumii bune” pe care se proiectează părerile enunţate şi care le retransmite într-o formă accentuată şi oarecum vulgarizată.

La rândul lor, Generalul şi Politicianul fac parte din acelaşi univers monden, centrat pe înalta aristocraţie petersburgheză de Curte. Ei sunt caracterizaţi în prefaţa autorului ca dând glas, primul, unui punct de vedere tradiţional, ancorat în trecut sub raportul religiozităţii unei vieţi cotidiene

comune, iar al doilea – punctului de vedere cultural-progresist predominant în actualitate. Două dialoguri le sunt rezervate mai cu seamă lor. Generalul, afectat de discreditarea meseriei căreia şi-a consacrat toată viaţa şi de recentele diatribe la adresa militarismului, pledează cauza războiului patriotic, ca salvgardând Rusia şi rânduielile ei străvechi şi stabile. Generalul este un slujitor plin de râvnă al autocraţiei. În plus, el reprezintă şi acea elementară moralitate care ştie să distingă binele de rău, după apartenenţa la creştinătate sau inumana ei batjocorire. Povestea despre uciderea copiilor şi femeilor dintr-un sat armenesc şi exterminarea firească a ucigaşilor necredincioşi este momentul culminant din primul dialog. El poate fi citit în manieră „dostoievskiană”, ca o nouă pedeapsă pentru o nouă crimă – în care alţi copii nevinovaţi sunt martirizaţi, iar un alt Ivan şi un alt Alioşa Karamazov cad de acord asupra imposibilităţii de a-i ierta pe ucigaşi. Amintirile Generalului mai prefigurează şi genocidul armenilor din 1915 – Soloviov dând şi cu acest prilej dovada unei intuiţii clarvăzătoare privind istoria viitoare. Generalul operează, naiv şi spontan, deosebirea dintre războaie bune şi rele, ca şi dintre pacea bună şi pacea rea. Domnul Z îi dă în esenţă dreptate, argumentând cu timpul aceste cezuri într-un mod savant, cu argumente teologale. Prinţul şi Politicianul se află de partea cealaltă a baricadei: Politicianul – din considerente pragmatice, Prinţul – din cauza felului în care înţelege el moralitatea creştină.

Până să se limpezească opoziţia în raport cu acest creştinism (de fapt pseudocreştinism, potrivit părerii lui Soloviov şi a Domnului Z), bazat pe tolstoiana neîmpotrivire la rău prin violenţă, intră în scenă Politicianul şi îşi argumentează opţiunile în cel de al doilea dialog. El este un modern, un progresist, un liberal. Pentru el buna-cuviinţă este singura virtute indispensabilă, întrucât ea întemeiază toate celelalte virtuţi. Pentru el, utilul constituie criteriul suprem de comportament. Raţiunea este cea care, în virtutea progresului civilizator, defineşte ce este util omului şi ce i-a devenit inutil. Inutil a ajuns anume războiul. Omenirea nu-i mai recunoaşte violenţei un rol important în reglementarea afacerilor ei. Etapa istorică a războaielor s-a terminat, Europa a intrat în era desăvârşirii sale paşnice, iar

ruşii, ca europeni irevocabili, ca europeni ruşi, care au datoria de a mijloci şi Asiei europenizarea, nu se pot împotrivi şi nu trebuie să se împotrivească acestei previzibile umanizări universale şi instaurării păcii mondiale. Cât priveşte politica, meserie de care el s-a ocupat cu atâta sârg, se cuvine ca ea să fie purtată în spiritul acelei *Realpolitik* care – de pildă – nu prescrie duşmănia faţă de Constantinopol, ci, dimpotrivă, alianţa cu stăpânii lui, inclusiv pentru binele creştinilor din Ierusalim. Politicianul este prezentat ca om al secolului XIX prin excelenţă, linear încrezător în progres, raţiune, civilizaţie, în domnia exclusivă – prezentă şi viitoare – a Luminilor. Dacă Generalul s-a dovedit, în tradiţionalismul său, a fi naiv, totuşi nu fără oarecare îndreptăţire, Politicianul se mărturiseşte, în schimb, în construcţiile lui, cu desăvârşire utopic, frizând ridicolul. Domnul Z poate fraterniza cu Generalul, dar se opune categoric Politicianului, în care, după opinia lui, izbândesc cele mai plate reprezentări ale unui încă în vigoare, dar de fapt intrat în desuetudine, liberalism progresist şi pacifist. Nu degeaba îi oferă Soloviov în acest dialog o parte substanţială Domnului Z, partea consacrată paradoxalelor îndemnuri şi nu mai puţin paradoxalei povestiri atribuite monahului Barsonoteu. Politicianul presupune buna-cuviinţă ca fiind suprema virtute. Barsonoteu este convins că singurul păcat de moarte este *unînie*, deprimarea, disperarea, fiindcă un om abătut, posomorât, întunecat nu doar va păcătui, ci va şi persevera în păcat. Povestea pustnicului *atât* de disperat de păcatul săvârşit, *încât* se poate pe mai departe lăsa pradă vieţii desfrânate – interferează din nou cu nihiliştii lui Dostoievski, morocănoşi, sumbri şi, din pricina felului lor depresiv, deprimat, disperat de a se raporta la păcatul săvârşit, dispuşi să cedeze iar – ca Stavroghin ori Ivan Karamazov – în faţa unor noi trădări. Smerdeakov interpretează refuzul unui soldat rus prizonier de a trece la islam, drept care acesta fusese schingiuit şi jupuit de viu, printr-un sofism caracteristic: unuia lepădat de Hristos nu i se mai poate cere socoteală pe lumea cealaltă, fiindcă nu mai este un creştin adevărat, deci soldatul ar fi putut liniştit să-şi trădeze credinţa – parabolă spusă din vreme („Cartea a treia”, capitolul VII) pentru a înlesni ulterioarele trădări ale lui Ivan Karamazov. Domnul Z invocă

învăţătura lui Barsonoteu pentru a sugera că orice credinţă, chiar şi a unui om care păcătuieşte, dar nu-şi dă seama de păcat şi deci nu persevereazǎ în el, este de preferat. Cui? Nihilismului şi nihilistului, desigur. Or, dacă nihiliştii întunecaţi până la îndârjire (precum pustnicul disperat din poveste ori amintitele personaje dostoievskiene) sunt cei predestinaţi căderii iminente, nu mult mai norocoşi sunt contemporanii negatori a tot şi toate, şi în primul rând ai credinţei, ai religiei şi Bisericii, negatori în numele vremelniciei progresiste. Politicianul e bine dispus, convins că unica viaţă pe care o are de trăit trebuie trăită cât mai plăcut. El discută cu gândul la escapadele la cazinoul din Monte-Carlo. El extinde echivalenţa dintre *politesse* şi *politique* asupra întregii vieţi. Trebuie să fii politicos, bine crescut, binevoitor. Nu agreează barbaria, ignoranţa, stupiditatea. Dar nici religia, pe care o subsumează acestora. Poetul său preferat e Lucreţiu. Ar dori să fie cât mai rar şi mai convenţional adusă în discuţie credinţa. Politicos, acceptă totuşi să afle contraargumentele. Şi, pentru a le afla, chiar îşi amână cu o zi plecarea la Nisa.

Al treilea dialog îi aparţine Domnului Z. Polemica lui îl vizează la început pe Politician, atâta timp cât nu e de faţă Prinţul, ale cărui ieşiri şi intrări în scenă au tâlcul lor. Prinţul se retrage când află că se va discuta despre Antihrist. Tema îi pare inutilă, îl priveşte, de fapt, şi nu va putea s-o ocolească. Până revine spre a o suporta – pentru a suporta filipica adresată lui –, Domnul Z se ocupă de Politician ca de un vrăjmaş mai uşor de combătut. Îi adoptă stilul facil, citind şi comentând o poezioară a lui Aleksei Konstantinovici Tolstoi (un Tolstoi mai puţin cunoscut, care murise în 1875) despre păţaniile şambelanului petersburghez Delarue. Aceste versuri umoristice ilustrează prostia celor care se încăpăţânează să ignore răul şi să nu i se împotrivească. Vizate sunt şi concepţiile Prinţului absent, dar şi opiniile Politicianului. Presupusa de el, cu o zi în urmă, instaurare a păcii veşnice între popoare Domnul Z o socoate iluzorie. Progresul cultural nu poate înfrânge răul, fie şi numai din pricina inevitabilităţii morţii fiecăruia şi a tuturora. În acest punct al discuţiei se întoarce Prinţul, mai devreme decât s-ar fi aşteptat interlocutorii. Trebuia să fie de faţă la confruntările

care îl priveau îndeosebi pe el. Tonalitatea dialogului devine cât se poate de gravă, înaintând spre mesajul creştin esenţial pe care Domnul Z îl formulează în cuvinte proprii, dar şi prin prisma lecturii manuscrisului călugărului Pansofie. Ca să descifrăm acest mesaj, trebuie să reluăm firul dialogurilor.

3

Cititorul neavertizat nu are încă de unde să înţeleagă aluziile polemice din *Prefaţa* scrisă, ne amintim, după elaborarea dialogurilor, ca o nemărturisită concluzie a lor. E vorba acolo de răspândirea unor mincinoase religii noi. Sunt avansate şi exemple ridicole prin *vidul* propovăduit. Separat aflăm despre un creştinism fără de Hristos, despre faptul că asemenea religii ar putea impresiona cel mult pe un individ răsuflat ca Prinţul – iar în pagina introductivă la primul dialog e numit în treacăt contele Tolstoi, Lev Nikolaievici de astă dată. Dacă legătura dintre ideile combătute şi probabilul lor adept din dezbaterile viitoare ar putea fi vag intuită, adresa din urmă încă nu se receptează *împreună* cu acel creştinism fără de Hristos sau cu vidul „sfredelitorilor” ce se închină „găurii” din izbă. Or, anume trimiterea la Tolstoi – singura – oferă cheia pentru înţelegerea polemicii de fond subtextuale[7].

Cu douăzeci de ani în urmă, pe Soloviov şi Tolstoi îi înfrăţiseră multe: elogiul libertăţii şi al toleranţei, opoziţia faţă de naţionalism, faţă de subordonarea religiei de către stat, faţă de pedeapsa capitală (ambii îi ceruseră noului ţar graţierea ucigaşilor lui Alexandru al II-lea). În anii optzeci, Tolstoi şi-a publicat însă tratatele în care justifica „tolstoismul” ca învăţătură şi comportament. Noua credinţă bazată pe o nouă moralitate, care în intenţia autorului ei se conforma fundamentalelor prescripţii etice străvechi, comune marilor profeţi, lui Hristos, Buddha şi Confucius, nu putea fi acceptată de către Soloviov, el însuşi radicalizat în căutările sale din domeniul moralei religioase, sintetizate în *Îndreptăţirea binelui*. Soloviov a dorit să evite înfruntarea cu Tolstoi, dovadă şi ultima sa tentativă de

conciliere, dintr-o scrisoare de la sfârşitul lui iulie 1894, în care avansa argumente favorabile credinţei în învierea lui Hristos. Împăcarea radicalismelor divergente era însă imposibilă. Tolstoismul şi-a atins punctul artistic extrem în romanul *Învierea*, publicat în revista *Niva*, din martie până în decembrie 1899. Unii cercetători presupun că Soloviov şi-a refăcut textul ultim, inclusiv povestirea despre Antihrist, sub impresia acestui roman, mai ales a sfârşitului său, pentru el absolut inacceptabil, întrucât în opinia sa acesta exacerba creştinismul fără de Hristos, până la o erezie antihristică.

Să mă adresez textului soloviovian. El conţine idei şi chemări, chiar parafraze după titlul unor articole tolstoiene. De la început, Prinţul învinuieşte războiul şi serviciul militar. Consideră un rău indiscutabil şi extrem orice stare belicoasă. Omenirea trebuie neapărat şi imediat să se elibereze de militarism, să instaureze domnia binelui în locul acestui canibalism. Personajul e convins de triumful raţiunii. Adună din reviste literare argumente de condamnare a războiului de către creştinism. „Să nu ucizi!” şi îndeobşte neîmpotrivirea la rău prin violenţă îi apar ca fiind unica soluţie creştină. Acestui pacifism extrem de răspândit îi sunt opuse amintirile Generalului. Încă din primul dialog, Domnul Z umple însă confruntarea de substanţă teologală. În al doilea, Prinţul soseşte *după* repovestirea de către Domnul Z a întâmplărilor cu pustnicii din deşert – *fiindcă*, de-ar fi fost de faţă, acestea l-ar fi vizat personal. Prinţul întârzie din pricina corespondenţei şi publicaţiilor sosite de la adepţii săi: timpul i-l umple o agitaţie literară pe care o crede de maximă utilitate, iar domnul Z (odată cu Soloviov) o consideră falsă şi nocivă. La acest dialog Prinţul participă prea puţin, reafirmă pur şi simplu respingerea violenţei, războiului, statului, ca reciproc dependente. Părăseşte al treilea dialog pretextând treburi importante, de fapt din cauza surdei împotriviri faţă de inevitabila intrare în scenă a Antihristului, de care creştinismul fără Hristos trebuie de asemenea să se dispenseze. Revine totuşi la momentul oportun, atras de o înfruntare care îl priveşte cu deosebire pe el, de unde centrarea celui de-al treilea dialog pe lupta deschisă a Domnului Z cu Prinţul. Şi este tot mai limpede *cine* se ascunde în spatele Prinţului.

Pilda viei date lucrătorilor răi Prinţul o parafrazează în termeni a căror sursă imediată ne poate scăpa nouă astăzi, dar care nu avea cum fi ignorată de către proaspeţii cititori ai romanului *Învierea*, căci publicarea acestuia în revista *Niva* se terminase în decembrie 1899, iar tipărirea celui de-al treilea dialog în revista *Knijki Nedeli* – în ianuarie 1900. Or, interpretarea Prinţului reproduce aproape cuvânt cu cuvânt interpretarea dată de către prinţul Nehliudov aceleiaşi pilde, inclusiv concluzia, identică în cele două texte şi în ambele subliniată grafic: „*Căutaţi Împărăţia lui Dumnezeu şi adevărul ei, iar restul va veni de la sine*”. Prinţul lui Tolstoi şi Prinţul lui Soloviov au obiecţii identice la adresa zadarnicei căutări a *restului* de către oameni. Descifrarea cu totul diferită a parabolei evanghelice de către Domnul Z (după Luca: 20) îl vizează, aşadar, pe Tolstoi, şi încă în mod transparent. Multe detalii ulterioare îl deconspiră pe adresantul real, inclusiv pasajul în care Doamna, mimând trecerea de partea Prinţului, rezumă învăţătura acestuia şi a învăţătorilor lui, care ar trebui cuprinsă într-o cărticică numită *L'esprit de l'Évangile*, un nou catehism pe înţelesul tuturor, graţie căruia să nu te mai încurci în feluritele prescripţii care ţi se adresează mereu; şi urmează enumerarea unor astfel de îndemnuri contradictorii, legate de renunţarea la avere în favoarea celor sărmani, răul pe care-l reprezintă banii, menirea femeii, „prima treaptă” (a nu consuma carne, dar nici tutun ori votcă), serviciul militar ca principal rău şi alte lucruri cărora nu-i cu putinţă să le dai de capăt – care constituie *toate* îndemnuri tolstoiene! Acestora, Prinţul le găseşte de îndată numitorul comun în principiul neîmpotrivirii la rău prin violenţă. Domnul Z demontează falsul creştinism al învăţăturii care, fără voie, devine anticreştină, până la a-i conveni pe deplin lui Antihrist. Domnul Z ajunge la lectura povestirii călugărului Pansofie despre Antihrist tot din imboldul de a demasca pseudocreştinismul tolstoian şi ravagiile pe care acesta ar fi în stare să le producă. Retroactiv, întreaga pledoarie a Domnului Z, pe parcursul tuturor dialogurilor, se dovedeşte îndreptată împotriva Prinţului, *adică* împotriva învăţătorului acestuia, Lev Tolstoi. Că Soloviov urmăreşte lucrul acesta îl aflăm din *Prefaţa* scrisă la urmă. Ironia la adresa „sfredelitorilor” ce se închină „găurii” din izbă ar

putea fi socotită întâmplătoare şi forţat legată de adepţii unor religii ale vidului, inclusiv de adepţii credinţelor budiste. Un mic efort ni-l readuce însă în memorie pe bătrânul sectant interlocutor al prinţului Nehliudov spre sfârşitul călătoriei acestuia spre Siberia, sectant care propovăduieşte un creştinism elementar, despuiat de orice însemn bisericesc; „[...] se vede treaba că eşti un păgân dintre «găurari». Te închini la o gaură, spuse surugiul [...]”, de faţă la discuţia acestuia cu Nehliudov (Partea a treia, capitolul XXI). Influenţat de comportamentul hristic al bătrânului sectant, Nehliudov serveşte – nemărturisit – ca prototip al Prinţului; iar Tolstoi e denunţat ca învăţător al amândurora.

4

În ce constă însă învăţătura pozitivă a Domnului Z şi a inspiratorului său? În asumarea decisivă a negativităţii consubstanţiale lumii, istoriei, oamenilor. Dacă optimismul naiv e refuzat, fiindcă se încrede în binele autotelic şi victorios, iar prin această pioasă dezarmare facilitează ascensiunea răului –, pesimismul are, în schimb, avantajul lucidităţii, conformându-se totodată şi prevestirilor Scripturii. Cine se încrede excesiv şi exclusiv în pozitivitate se supune negativităţii şi chiar o favorizează (Prinţul, Tolstoi). Cine priveşte în faţă negativitatea, o recunoaşte ca mai puternică şi ca posibil-probabil izbânditoare, dacă nu azi, atunci mâine – se înarmează pentru a o înfrunta, iar în cele din urmă spre a-i susţine înfrângerea.

În primul dialog, Domnul Z îl întreabă pe Prinţ pentru ce nu a înfrânt Hristos răul din sufletul lui Iuda, al lui Irod, al marilor preoţi ori al tâlharului hain? Oare nu a putut sau nu a vrut să-i facă buni? Oare nu a fost suficient de pătruns de adevăratul spirit evanghelic? Răspunsul se amplifică în motivul central din al treilea dialog. Răul nu numai că există, dar se dovedeşte chiar mai puternic decât binele. Un creştin fidel esenţei creştinismului nu se iroseşte neputincios în bunăvoinţă şi laude, ci disociază în permanenţă binele de rău, promovează distincţia, ruptura, războiul

necesar între opuşi – finalmente între Hristos şi Antihrist. Hristos nu a adus o pace rea între extreme, ci acea pace finală bună care presupune, obligatoriu, lupta premergătoare, necruţătoare împotriva răului. Fiindcă răuI, răul cu adevărat existent, se manifestă ca rău din sufletul individual, ca rău din viaţa socială şi mai ales ca rău fizic: ca moarte. Acesta este răul-limită, de care până una-alta nimic nu ne poate izbăvi pe nici unul dintre noi. În consecinţă, unica soluţie este învierea. Hristos ne-a oferit modelul suprem, propria Lui înviere. Iar învierea viitoare, cea a tuturor, va înfăptui, ea, şi numai ea, binele definitiv. Deocamdată însă lumea echivalează cu împărăţia morţii, care nu poate fi, aici şi acum, contracarată decât prin inspiraţia binelui, prevestind mântuirea prin înviere; o înviere nu la figurat, ci la propriu, în scopul salvării din împărăţia morţii, instituită de către diavol. Nu ajută să lauzi stăpânul, voia stăpânului, obligaţiile faţă de stăpân (aşa cum fac tolstoienii!), deoarece el, stăpânul, ar putea fi un impostor, dumnezeul acestui veac, purtând cu abilitate doar o mască a binelui. De aceea în unii apărători ai creştinismului transpare Iuda-vânzătorul!

Acesta e momentul în care Domnul Z aduce manuscrisul lui Pansofie. *Scurta povestire despre Antihrist* ar putea fi socotită un pandant la *Marele inchizitor.* Nuvela atribuită de Dostoievski lui Ivan Karamazov întreprinde şi ea o incursiune în împărăţia răului. De astă dată vrăjmaşul lui Hristos ia însă o înfăţişare inedită, potrivit intuiţiei lui Soloviov mai concordantă cu secolele următoare. Pe al douăzecilea el îl vede ca epoca ultimelor mari războaie; iar pe al douăzeci şi unulea – ca epoca unei păci mincinoase instaurate într-o unitară împărăţie europeană şi apoi universală, care se dovedeşte curând a fi împărăţia răului generalizat. „Panmongolismul” l-a obsedat pe Soloviov încă într-o poezie a sa din 1894. Patru rânduri din această poezie – autocitată – formează motoul povestirii. (Primele două rânduri le va folosi şi Aleksandr Blok ca moto al poemului său din 1918, *Sciţii*, rearticulând locul Rusiei între Asia şi Europa.) Răscoala boxerilor izbucnită în China în 1899 a alimentat temerile mai vechi ale lui Soloviov. Începutul povestirii descrie subjugarea Europei de către asiatici. Este treapta decăderii vizibile. Ceea ce urmează însă revanşei europene asupra

stăpânitorilor barbari constituie forma ascunsă a depravării, sofisticat disimulată într-o aparentă împlinire. Asupra acestei faze îşi concentrează atenţia autorul. Aici ascute el la extrem polemica împotriva falşilor creştini, de tipul tolstoienilor. În viziunea sa, lumea va asista la înlocuirea materialismului teoretic printr-un spiritualism declarat – numai că genialul exponent al noului spiritualism se va mulţumi cu un bine apărat declarativ şi instaurat fraudulos. Psihologic falsul va proveni dintr-o exclusivă iubire de sine, dintr-un orgoliu nemăsurat, din tentativa nesăbuită de a se substitui lui Hristos. A dori să fii binefăcătorul omenirii în locul Mântuitorului înseamnă a acţiona împotriva Lui. Şi cine altul decât diavolul l-ar putea susţine într-o atare acţiune? Acel genial spiritualist se lasă ispitit de diavol, aruncându-se în prăpastie. Şi nu-l mai poate salva decât necuratul. Prevestirile apocaliptice se împlinesc abia acum şi abia prin el, mult mai grav decât în urma invaziei mongole. Căci „omul viitorului”, frumos, puternic şi înţelept, cucereşte lumea mai întâi cu lucrarea sa *Calea deschisă către pacea universală şi bunăstare* (în viziunea lui Soloviov, tot un program utopic de esenţă tolstoiană), iar apoi ca împărat roman, nou stăpânitor al Pământului. Ideea constă în capacitatea supraomului de a instaura atât pacea universală, cât şi o îndestulare treptată, în care fiecare să primească după capacităţi, iar fiecare capacitate să se măsoare după muncă şi merite.

Egalitatea universală a celor sătui e o proiecţie utopică în care Soloviov leagă noul spiritualism de materialismul desuet. Această ciudată simbioză (parcă între Nietzsche, Marx şi Tolstoi) este însă un creştinism fără Hristos, prin urmare un anticreştinism. Când Antihrist vrea să reunească Bisericile creştine, mulţumindu-i şi pe Papa Petru al II-lea, şi pe stareţul ortodox loan, şi pe protestantul Ernst Pauli (nume derivate evident din cele ale apostolilor Petru, Pavel şi Ioan); când ţine să ofere catolicilor autoritatea spirituală, ortodocşilor – datina sfântă, iar protestanţilor – credinţa personală în adevăr şi cercetarea liberă a Scripturii; şi când îi iscodeşte pentru a afla ce nu le este pe plac, ce omisese el din ofertele sale – stareţul Ioan dă un răspuns care este şi al Domnului Z, şi al lui Soloviov: în creştinism totul rezidă în

Hristos, în întruparea Lui, în învierea Lui şi în a doua Lui venire izbăvitoare. Antihrist nu i se poate însă închina lui Hristos, drept care îl va ajuta diavolul atât cât va putea el să-l ajute, după care va fi înghiţit de infern, iar evreii şi creştinii ucişi de Antihrist vor învia graţie celei de-a doua veniri a lui Hristos.

Pilda lui Pansofie–Domnul Z–Soloviov este clară. Şi e străveziu detaliul din final, anume cea de-a doua fugă a Prinţului, de astă dată tocmai când stareţul Ioan îi tălmăcea lui Antihrist esenţa învăţăturii creştine. Această esenţă hristică nu le este falşilor creştini pe plac şi de aceea e omisă de ei din învăţătura lor; cel puţin aşa susţine Soloviov.

Autorul a avut nevoie de această „povestire” – în locul expunerii dialogate de până atunci – pentru a-şi duce la bun sfârşit şi polemica, şi apologia. Pătruns către finele vieţii de cele mai sumbre prevestiri asupra viitorului, Soloviov reactualizează în povestirea sa o seamă de sugestii apocaliptice din Noul Testament (vezi Matei: 24; Marcu: 13; Epistola a doua către Tesaloniceni a Sf. Apostol Pavel; dar mai cu seamă Apocalipsa Sf. Ioan Teologul). Dacă Antihristul şi ajutorul său Apolloniu doresc o unificare rea a creştinilor, în schimb, înviaţii Petru şi Ioan se înfrăţesc, în cele din urmă, cu profesorul Pauli, ultimii recunoscându-l pe Petru drept păstorul tuturor oilor lui Hristos. Este o reminiscenţă a tentativelor lui Soloviov de a promova unirea Bisericilor creştine sub oblăduirea papalităţii. Deznodământul bun nu va veni însă decât după traversarea celor mai cumplite încercări. Răspunzători de ele ar fi, potrivit opiniei avansate, nu numai şi nu atât necredincioşii, cât mai ales falşii credincioşi. Argumentele împotriva lor, în speţă şi cu deosebire împotriva lui Tolstoi, reprezintă o filă importantă din istoria culturii ruse de la sfârşitul veacului XIX. Acuza că tocmai un asemenea creştinism, redus la prescripţii elementare şi din care lipseşte tocmai esenţialul, se face răspunzător pentru o viitoare posibilă degringoladă – rămâne o presupunere avansată de *una* dintre părţile aflate în dispută. Marele „dialog” Soloviov–Tolstoi a fost în cele din urmă purtat numai de către una dintre părţi, de Soloviov, prin lucrarea sa finală, care se metamorfozează astfel într-un „monolog”. Tolstoi nu-i va răspunde direct.

Pentru a cântări implicitele lui contraargumente, vor trebui avute în vedere principalele lui tratate etic-religioase. Numai după ce le vom cumpăni şi pe acestea vom fi în măsură să cântărim nu doar dreptăţile şi nedreptăţile ambelor viziuni, întemeiate amândouă pe moralitatea creştină, dar şi măsura confirmării sau infirmării lor de către secolul XX.

În privinţa din urmă, pesimismul „dialogurilor" şi al „povestirii" pare a fi fost confirmat. Dacă vom privi textul ca pre-text, vom fi uluiţi de tot ce a reuşit să pre-simtă Soloviov din textura acestui următor secol cumplit. În această perspectivă, el se dovedeşte tot atât de vizionar ca şi Dostoievski în fantazarea sa despre „şigaliovism" sau despre „Marele inchizitor"; sau precum Kafka, Beckett, Orwell în halucinaţiile lor. Antihrist e prevestit de către Soloviov în 1900, ultimul an dintr-un veac în care încrederea Politicianului în progres mai putea fi încă luată în serios. Acest progres i se pare Domnului Z a fi „un simptom al sfârşitului"; sfârşit revelat – printr-o antirevelaţie – de către Antihrist.

O imagine sumbră. Dar să ascultăm şi opinia lui Cehov, expusă în două scrisori din acelaşi an 1900. „N-am iubit pe nimeni aşa ca pe el [pe Soloviov]; sunt necredincios, dar, din toate speciile credinţei, credinţa lui îmi pare cea mai apropiată şi mai convingătoare." „În ceea ce-l priveşte pe Vl. Soloviov, nu pot fi de acord cu dumneavoastră. Desigur, Tolstoi e un om mare, dar ce să faci dacă Vl. Soloviov crede în învierea trupească, în cultura europeană? Tonul celor *Trei palmieri* [ne amintim, titlul variantei publicate în revistă] poate să nu placă, dar se poate spune: «Chestiune de gust»."

Continuă disputa dintre răul cu îndârjire prevestit de Soloviov şi binele cu naivitate copilărească aşteptat de Tolstoi. Secolul al douăzecilea a confirmat mai degrabă prevestirile rele. Secolul al douăzeci şi unulea va arăta dacă încercările au fost şi vor mai fi toate întru bine?!

6 În studiul de faţă am renunţat la prezentarea biografiei. Ea e detaliată în comentariul anterior, privind tratatul *Îndreptăţirea binelui* (vezi paragraful 1). Comparativ cu prezentarea sistemului său filosofic din respectivul studiu (paragraful 2), aici examinez doar succint şi în alţi termeni câteva aliniamente filosofice, necesare scopului de faţă.

7 P.S. Popov a publicat corespondenţa lui Tolstoi cu V.S. Soloviov la Moscova în 1939. Relaţia dintre Soloviov şi Tolstoi a fost expusă încă în biografia lui S.M. Soloviov (1923), iar ulterior a fost supusă analizei de către L. Müller (1953), Z.G. Minţ (1966), A. Besançon (1985) şi ulterior de către P.C. Bori (1990).

VLADIMIR SOLOVIOV, NIKOLAI BERDIAIEV, GHEORGHI FEDOTOV – DESPRE CREŞTINISM ŞI ANTISEMITISM

1

DATE BIO-BIBLIOGRAFICE

1.1 Vladimir Sergheievici SOLOVIOV (1853–1900)[8] s-a născut la Moscova ca fiu al celebrului istoric Serghei Mihailovici Soloviov, autor al unei monumentale istorii a Rusiei în 29 volume. Vladimir Soloviov a susţinut la Petersburg la vîrsta de 21 de ani disertaţia de magistru, *Criza filosofiei occidentale. Împotriva pozitiviştilor*. La 27 de ani a luat doctoratul cu lucrarea *Critica principiilor abstracte.*

Este recunoscut ca cel mai de seamă gânditor din Rusia veacului său, magistrul filosofiei sistematice moderne ruseşti. Prieten cu Dostoievski şi apropiat în căutări, în relaţii cu Tolstoi, dar ajungînd să polemizeze cu el pe tărâmul interpretării creştinismului, Soloviov e invocat deseori ca alcătuind, împreună cu Tolstoi şi Dostoievski, o impunătoare *treime* culturală. Întreaga „linie” existenţial-creştină din cugetarea rusă de la sfârşitul veacului XIX şi

prima jumătate a secolului XX se revendică de la el. Printre adepţii şi urmaşii lui se numără fraţii Serghei şi Evgheni Trubeţkoi, Serghei Bulgakov, Pavel Florenski, Semion Frank – precum şi autorii care îi urmează în culegerea pe care o comentez, Nikolai Berdiaiev şi Gheorghi Fedotov.

A murit la conacul din Uzkoe de lângă Moscova, la vârsta de numai 47 de ani. A lăsat în urmă o operă întinsă, editată la Petersburg în 10 volume (1911–1914) şi 4 volume de corespon-denţă (1908–1923) Comentatorii disting, în cadrul ei, trei sau patru etape. Anii *şaptezeci* stau sub semnul unui progresism teologizant; sau constituie perioada teozofică (1873–1883). Anii *optzeci* sunt marcaţi de utopia unei sinteze universale a creştinismului apusean şi a celui răsăritean; ei reprezintă perioada teocratică (1883–1890). Anii *nouăzeci* asimilează, în termeni eshatologici, prăbuşirea acestei construcţii utopice, integrându-se într-o perioadă teurgică (1890–1900). Finalul ar putea fi subsumat unei relativ de sine stătătoare perioade apocaliptice (1897–1900).

Dintre lucrările scrise de Soloviov în limba rusă amintesc: *Temeiurile filosofice ale cunoştinţei unitare* (1877), ciclul de *Lecţii despre Dumnezeu-omenire* (1878–1881), *Istoria şi viitorul teocraţiei* (1887), *Frumuseţea în natură* (1889), *Sensul general al artei* (1890), *Problema naţională în Rusia* (15 texte polemice scrise între 1883 şi 1891), *Drama vieţii lui Platon* (1898), tratatul fundamental de etică *Îndreptăţirea binelui* (1899), tratatul ontologic neterminat *Filosofia teoretică* (1899), *Trei dialoguri despre război, progres şi sfârşitul istoriei universale, cuprinzând şi o scurtă Povestire despre Antihrist* (1900).

În cursul vizitelor sale în Franţa, Soloviov a elaborat şi câteva lucrări în limba franceză. Cele mai importante datează din timpul călătoriei sale începute în 1887: *Ideea rusă*; *Sfântul Vladimir şi Statul creştin*; *Rusia şi Biserica universală*. În aceste texte răzbate amintita utopie teocratică, din cea de a doua perioadă a creaţiei sale, marcată şi de apropierea autorului de catolicism, fără a se dezice însă de credinţa sa ortodoxă. Textele franceze au

fost reunite în volumul amplu *La Sophie et Ies autres écrits français* (1978). [*La Sophie* este un tratat din 1876, pe atunci nepublicat.]

1.2 Nikolai Alexandrovici BERDIAIEV (1874–1948) s-a născut la Kiev într-o familie de militari. Deportat la Vologda pentru participarea la un cerc socialist, a fost un timp adept al „marxismului legal”, preconizând un „socialism etic”. Dovada acestor opţiuni iniţiale este prima sa lucrare filosofică dedicată criticii narodnicilor ruşi: *Subiectivism şi individualism în filosofia socială* (1901). Din 1905 atitudinea sa critică faţă de marxism trece într-o opoziţie făţişă; această schimbare e atestată de studiul *Adevărul filosofic şi dreptatea intelectuală*, apărut în mult discutata culegere a vremii *Vehi* (*Jaloane*) (1909), în care o seamă de cărturari luau în dezbatere rolul intelectualităţii în mişcările de idei şi sociale ruseşti. De la idealismul transcendental, de factură neokantiană, Berdiaiev trece la căutări religioase, tot mai evidente în textele din *Sub specie aeternitatis* (1900–1906), în lucrările *Noua conştiinţă religioasă şi societatea* (1907) şi *Criza spirituală a intelectualităţii* (1910). Îşi dezvoltă concepţia cu privire la eliberarea lăuntrică spirituală a individului în *Filosofia libertăţii* (1911). Ultima lucrare editată în Rusia, *Sensul creaţiei (Încercare de îndreptăţire a omului)* (1916) are un caracter sistematic şi mărturiseşte, sub influenţa lui Jacob Böhme, o evoluţie în direcţia misticii romantice.

În anii revoluţiei (1918–1922) întemeiază, împreună cu alţi filosofi şi scriitori, „Academia liberă religios-filosofică”. În *Filosofia inegalităţii*, scrisă în Rusia (1918), dar editată în străinătate (1923), polemizează cu ideologia sovietică.

În 1922, împreună cu alţi filosofi, este exilat din Rusia. Se stabileşte mai întâi în Berlin, unde, cu sprijin american, întemeiază „Academia religios-filosofică” (care se mută, în 1925, la Paris). Devine redactor al revistei *Put’* (*Calea*) şi conducător al editurii „YMCA-PRESS”. Încă la Berlin fiind scrie cartea *Sensul istoriei* (1923), în care susţine că orice împlinire pământească a iluziilor este lipsită de speranţă. Urmează studiul *Noul Ev Mediu* (1924), lucrare tradusă în mai multe limbi şi care-i aduce o faimă mondială.

Stabilit la Paris, şi-a publicat aici, rând pe rând, o serie de noi cărţi: *Filosofia spiritului liber* (1927), *Despre menirea omului (Încercare a unei etici paradoxale)* (1931), *Eu şi lumea obiectelor* (1934), *Spiritul şi realitatea* (1937), *Despre robia şi libertatea omului* (1939), *Ideea rusă* (1947), *Încercare a unei metafizici eshatologice* (1947).

După moartea lui, la Clamart, avea să apară *Cunoaşterea de sine. Exerciţii de autobiografie filosofică* (1949), ca şi o seamă de lucrări mai scurte: *Adevărul şi minciuna comunismului*, *Despre sinucidere*, *Destinul omului în lumea contemporană* ş.a.

Berdiaiev a fost influenţat de Vladimir Soloviov, Rozanov şi Merejkovski, de Schopenhauer, Nietzsche şi Böhme. I-a fost ataşat lui Dostoievski, consacrându-i şi studiul *Concepţia despre lume a lui Dostoievski* (1923). Este cel mai cunoscut urmaş al lui Soloviov. Îi apropie lărgimea orizontului lor şi varietatea intereselor filosofice, atenţia neslăbită pentru ideile altora, puterea de sinteză. În plus, Berdiaiev se face remarcat – semănându-i şi prin aceasta maestrului său – printr-un deosebit talent literar. Forţa expresivă a publicisticii sale a contribuit mult la răspândirea concepţiilor lui.

Dintre gânditorii ruşi ai începutului de secol XX, Berdiaiev a fost în perioada interbelică autorul cel mai cunoscut în Ro-mânia, pătrunzând la noi mai ales pe canalele ortodoxismului.

1.3 Gheorghi Petrovici FEDOTOV (1886–1951) a participat în tinereţe, în 1904–1906, la mişcarea revoluţionară social-democrată din Rusia. Ca student al Universităţii din Petersburg s-a specializat în istoria medievală. A lucrat ca privat-docent la aceeaşi universitate (1914–1918), apoi ca profesor al Universităţii din Saratov (1920–1922).

A emigrat în 1925. A fost succesiv profesor la Institutul teologic din Paris (1926–1940) şi la Academia pravoslavnică din New York (1943–1951). A colaborat la diverse reviste ruseşti din străinătate, a întemeiat – împreună cu alţi emigranţi – revista *Novîi Grad* (*Noua Cetate*), care a apărut la Paris între anii 1931 şi 1939. Aici a publicat numeroase articole. Pe de o parte, ele promovau un umanism creştin apropiat socialismului

creştin, în virtutea căruia în viitoarea ideala „Noua Cetate” grija pentru suflet, personalitate, cultură vor fi străine atât progresului mecanic, cât şi expan-sionismelor colective totalitare. Pe de altă parte, ele analizau istoria culturii ruseşti, specificul şi mobilurile ei. Un interes constant al publicisticii sale l-a constituit sinteza dorită între orientările „occidentalistă” şi „slavofilă”, căile de legătură şi unire între idealurile universale şi cele naţionale. Autorul a investigat motivele istorice din cauza cărora a întârziat Rusia să-şi demonstreze rolul firesc de punte între Orient şi Occident şi momentele benefice în care şi-a onorat funcţia, prin tipologia „rusului european”, printr-o construcţie culturală „universalistă”. Istoria particulară a culturii ruseşti şi natura valorilor ei a trecut tot mai decis în centrul preocupărilor sale, laolaltă cu tentativele de a găsi explicaţii şi pentru maximalismele caracteristice intelectualităţii ruse, inclusiv pentru nihilismele revoluţionare şi ateismul bolşevic. Interpretările sale prelungeau diagnosticul formulat încă de către Dostoievski şi opiniile avansate de autorii amintitei culegeri *Vehi*, dintre care cei mai mulţi îşi continuau, paralel cu el, activitatea în emigraţie.

Amintesc dintre scrierile lui Fedotov: *Abélard* (1924), *Sfântul Filip, Mitropolit al Moscovei* (1928), *Şi este, şi va fi* (1932), *Însemnătatea socială a creştinismului* (1933), *Versuri religioase. Credinţa populară rusească după versuri religioase* (1935) – toate publicate la Paris; *Noua Cetate* (culegere de articole, New York, 1952), *Creştinul în revoluţie* (culegere de articole, Paris, 1957), *Sfinţii Rusiei vechi* (veacurile X–XVII) (New York, 1959), *Chipul Rusiei* (culegere de articole, Paris, 1967). O altă carte postumă a sa, apărută în limba engleză, ajunge cu sinteza istoriei spiritualităţii ruseşti doar până în secolul XV: *The Russian Religious Mind* (vol. I–II, 1966).

2

MANIFESTĂRI ANTISEMITE

2.1 Berdiaiev invocă Germania ca ţara clasică a antisemi-tismului rasial, ideologie „care poate fi descoperită şi la mari germani, cum sunt de pildă Luther, Fichte, R. Wagner”.

În atitudinea lui Luther a intervenit o modificare spectaculoasă între anii 1523 şi 1543. Dacă pamfletul lui Martin Luther din 1523 poartă încă titlul *Iisus Hristos s-a născut evreu*, semnificativ pentru sentimentele proiudaice din timpul luptei eroice împotriva dictatului catolic, reformatorul victorios şi adeptul unui nou conformism publică în 1542 pamfletul *Împotriva evreilor şi a minciunilor lor*, iar peste câteva luni un alt pamflet *Schem Hemaphoras* – texte mărturisind nu numai ură doctrinară, dar avansând chiar şi măsuri practice de indiscutabilă violenţă.

În ceea ce îl priveşte pe Johann Gottlieb Fichte, acesta avansează în câteva din textele sale – *Contribuţii la îndreptăţirea judecăţii despre revoluţia franceză* (1793), *Trăsăturile fundamentale ale prezentului secol* (1804), *Discurs către naţiunea germană* (1808) – măsuri antievreieşti, precum şi imaginea unui „Hristos arian” (a cărui învăţătură originală ar fi fost coruptă de către apostolul evreu Pavel) şi noua doctrină a unui pangermanism, tot arian.

Cazul Richard Wagner este cel mai spectaculos şi totodată mai aprig comentat până în prezent. Dacă la început Wagner susţinuse completa emancipare a evreilor, beneficiind la Paris de sprijinul compozitorului evreu Giacomo Meyerbeer, din 1850 (adică de la vârsta de 37 de ani) are loc întorsătura categoric antievreiască din gândirea lui, dovadă tratatul *Iudaismul în muzică* ?i mai ales şi mai ales *Autobiografia* (în care argumentează presupunerea unei conspiraţii iudaice, în frunte cu Meyerbeer, împotriva lui, din pricina anterior amintitului tratat); dovadă însă şi confruntările iscate de reprezentarea capodoperelor sale, la Ringtheater din Viena şi la Bayreuth, în vâltoarea cărora ieşirile lui antievreieşti s-au accentuat, marcându-l până la sfârşitul vieţii.

Atât despre partizanatele unor mari spirite, cărora le-am putea asocia şi pe cele ale altora. Mă preocupă îndeosebi *climatul* european din ultimele decenii ale secolului XIX, în care s-au insinuat treptat agitaţiile antisemite.

În Germania anilor şaptezeci-optzeci-nouăzeci, ele se ţin lanţ, prin intermediul unor ziare, cărţi şi organizaţii politice. La alegerile din 1890 şi 1893 participă şi „Antisemitische Volkspartei” („Partidul popular antisemit”), care intră în Reichstag, dar în scurtă vreme îşi pierde popularitatea. Cât priveşte scrierile antisemite, ele sunt toate eclipsate de anglo-germanul Houston Stewart Chamberlain, care după elogiile la adresa lui Wagner (*Note despre Lohengrin* şi *Drama lui R. Wagner*, ambele din 1892), publică tratatul său rasist, *Temeiurile secolului al XIX-lea* (ed. II, 1900), în care, în peste o sută de pagini, demonstrează „arianitatea” lui Iisus. Împăratul Wilhelm al II-lea adora cartea lui Chamberlain, împărtăşindu-i pe deplin ideile. De altfel, în timpul Primului Război Mondial ostilitatea la adresa evreilor a fost destul de generală în Germania şi în Austria, cu toate că mulţi evrei din aceste ţări adoptaseră atitudini patriotice.

În aceeaşi perioadă, curent numită „La belle époque” (1870–1914), antisemitismul câştigă teren şi în Franţa. Apar periodicele *l’Antijuif* la Paris în 1881 şi *l’Antisémitique* la Montdidier în 1883. *La Croix* se proclamă în 1890 „revista cea mai antievreiască din Franţa”. Sunt numai câteva exemple din foarte numeroasele producţii antisemite ale vremii. Dar, bineînţeles, momentul xenofob culminant e atins o dată cu „afacerea Dreyfus”, care, ca însemnătate, va fi comparată de Leon Blum cu Revoluţia franceză şi cu războiul din 1914–1918. Condamnarea lui Dreyfus sub pretextul spionajului e ulterior exploatată în scopurile unei campanii antiiudaice. Lupta între dreyfusarzi şi antidreyfusarzi se ascute în perioada anilor 1897–1899, cu o turnură survenită în 1898, când sunt descoperite documentele fabricate în vederea susţinerii acuzaţiilor şi când Émile Zola publică pamfletul *J’accuse*. Totuşi, chiar şi un dreyfusard convins precum Georges Clémenceau se va ralia în cele din urmă temerilor cu privire la iminenţa expansionismului şi a dominaţiei evreieşti. Agitaţia în acest sens este alimentată, după primul Congres sionist de la Basel din 1897, de fabricarea la Paris – dar răspunzând unei comenzi venite din Rusia – a *Protocoalelor Înţelepţilor din Sion*. Antisemitismul se va folosi şi de acest mit pentru

atacurile violente, proferate mai ales de către l'Action française. Aceste atacuri se interferează tot mai mult cu pogromurile din Rusia.

2.2. Tot Berdiaiev este cel care atacă şi problema *Protocoalelor Înţelepţilor din Sion.* Istoria este însă mai veche.

Încă din vremea lui Ivan cel Groaznic, autocraţii ruşi luaseră măsuri severe de îngrădire a drepturilor „poporului deicid". Anexiunile lui Petru cel Mare şi ale urmaşilor săi au dus apoi, mai ales prin acapararea pământurilor poloneze sub Ecaterina a II-a, la concentrarea în Imperiu a celei mai dense populaţii evreieşti din Europa. După momente de relativă liberalizare, îndeosebi sub Alexandru I, legislaţia e înăsprită din nou în timpul domniei lui Nicolae I, pentru a ceda apoi unor noi speranţe legate de reformele lui Alexandru al II-lea. Superstiţiile antiiudaice din sânul familiei Romanovilor şi al aristocraţiei de Curte au putut fi totuşi curând reactivate şi exacerbate. În a doua jumătate din veacul al XIX-lea se accentuează manipulările legate de alianţele şi confreriile pe care evreii le-ar fi organizat, chipurile, de la nivele locale până la un nivel universal. Apropiaţii ţarului Alexandru al II-lea i-au adresat acestuia avertismente în acest sens, iar asasinarea lui, în atentatul de la 1 martie 1881, părea să le confirme temerile. În 1881, au fost dezlănţuite pogromuri, ulterior stopate pentru un timp, apoi reluate. Antisemitismul a fost împărtăşit de Alexandru al III-lea şi Nicolae al II-lea, ca şi de mulţi sfetnici şi subalterni ai lor. În rândurile populaţiei evreieşti a apărut ca reacţie compensatoare „palestinofilia", devenită ulterior „sionism", ca şi valurile succesive de emigraţie, mai cu seamă în SUA. Alţii s-au raliat fie partidului muncitoresc evreu „Bund", fie social-democraţiei pe cale de a prelua rolul principal în procesul revoluţionar.

Ajung la numitul document contrafăcut. În 1879, micul funcţionar Piotr Racikovski, compromis de legăturile sale cu studenţi subversivi, preferă exilului siberian colaborarea cu poliţia secretă. În 1884, ajunge la Paris ca şef al serviciilor din străinătate ale poliţiei secrete, „Ohrana". În 1891 raportează superiorilor săi că va declanşa o răsunătoare campanie antisemită. În acest scop au fost confecţionate, în atmosfera pariziană tulbure din 1897–1899, *Protocoalele Înţelepţilor din Sion* – la comanda lui

Racikovski, devenit general. „Documentul”, acreditând un plan secret de cucerire a lumii, a fost atribuit sioniştilor, în temeiul amintitului lor congres de la Basel. Ţarul Nicolae al II-lea, încântat, la început, de acest program demascator, a descoperit curând inautenticitatea lui şi a dispus retragerea sa din circulaţie. Ulterior, textul a fost însă reactivat ori de câte ori le putea servi inspiratorilor de pogromuri, „Uniunea poporului rus” şi formaţiunea „Sutele negre”. Pentru un astfel de scop, *Protocoalele* au fost sustrase din arhivele poliţiei secrete, laolaltă cu alte asemenea „documente” fabricate, ca, de pildă, cel intitulat *Secretul iudaismului*. Reactualizarea acestor „probe” li se părea imperios necesară apărătorilor ordinii în timpul evenimentelor revoluţionare din 1905, pentru a le contracara urmările. În 1905, funcţionarul Sfântului Sinod de la Moscova, Serghei Nilus, a publicat cartea intitulată *Lucruri mari în fapte mărunte şi Antihrist ca posibilitate politică apropiată* (prima ediţie a cărţii data, pare-se, încă din 1901), iar în 1907 tot el este cel care tipăreşte o nouă ediţie sub titlul *Cuvântare pentru demascarea duşmanului neamului omenesc*. Nilus a publicat, ca anexă la capitolul 12 al cărţii sale, *Protocoalele*, pe care „Înţelepţii din Sion” le-ar fi elaborat, potrivit trimiterii la ediţia a patra din 1917, cu prilejul primului Congres sionist de la Basel din 1897. *Protocoalele* aveau să fie republicate de mai multe ori, atât în ruseşte cât şi în alte limbi, spre a reacredita ideea unui plan evreiesc de cucerire a puterii mondiale.

Cât priveşte pogromurile, după valul din 1881, ele s-au înmulţit la începutul secolului al XX-lea. Noul debut a avut loc în 1903 la Chişinău, care se afla sub administraţie ţaristă. Pogromul a fost declanşat în Duminica Paştelui, 6 aprilie, la apelul „Partidului muncitorilor creştini adevăraţi”, întru pedepsirea ucigaşilor lui Hristos, dispuşi oricând să se înfrupte din sânge creştin. Pogromurile s-au înmulţit apoi în 1905, în atmosfera revanşei antirevoluţionare. În deceniul 1906–1916, au avut loc doar pogromuri răzleţe, în schimb au fost publicate 2.837 de broşuri şi cărţi antisemite, generos finanţate de către Curtea imperială.

Un caz ieşit din comun l-a constituit „afacerea Beilis”, comparată deseori cu „afacerea Dreyfus”. Procesul de la Kiev din 1913 a făcut să

curgă, într-adevăr, aproape tot atâta cerneală ca şi procesul de la Rennes din 1898. Ce se întâmplase? La periferia Kievului fusese descoperit pe 20 martie 1911 cadavrul fără sânge al unui copil de 13 ani, Andrei Iuşcinski. Presa antisemită a început imediat să invoce un omor ritual, iar „Uniunea poporului rus” s-a străduit să orienteze ancheta în această direcţie. La 22 iunie 1911, a fost arestat Mendel Beilis, învinuit de a fi folosit sângele tânărului în scop ritualic. Procesul s-a deschis pe 25 septembrie 1913, iar verdictul juraţilor a fost formulat în termeni echivoci, care să satisfacă ambele tabere: Beilis a fost achitat ca nevinovat, iar evreii – condamnaţi ca practicând, într-adevăr, crime ritualice. Antisemiţii din Rusia şi din străinătate au privit procesul, în ciuda achitării inculpatului, ca pe o victorie a lor. Beilis avea să emigreze ulterior în Palestina.

„Sutele negre” şi publicaţiile apropiate lor, de pildă *Grajdanin*, editat de prinţul Meşcerski, aveau să acuze evreii şi pentru înfrângerile suferite în Primul Război Mondial. (Majoritatea scriitorilor ruşi de renume, Maksim Gorki sau Vladimir Korolenko, Dmitri Merejkovski sau Leonid Andreiev denunţau, în schimb, agitaţiile antisemite.) La capătul atâtor persecuţii şi pogromuri, evreii au beneficiat de îmbunătăţirea situaţiei lor doar după Revoluţia din Februarie 1917. Dar numai pentru un scurt răstimp. Învinuiţi de un rol decisiv în Revoluţia din Octombrie – cu mult mai mare decât în realitate –, evreii au fost din nou supuşi persecuţiilor în timpul războiului civil. În amintirile sale, publicate în 1926, generalul Anton Denikin va evoca, îngrozit, pogromurile şi masacrarea evreilor de către trupele pe care le conducea.

2.3. Berdiaiev şi Fedotov înregistrează fazele succesive ale antisemitismului hitlerist.

Perioada interbelică şi al Doilea Război Mondial sunt mai bine cunoscute, inclusiv în privinţa exterminărilor rasiale. Antisemitismul german creşte vertiginos, până la programul hitlerist vizând „*die Endlösung*” – „Soluţia finală”. Discriminările rasiale, introduse încă de legile adoptate chiar din primăvara lui 1933, sunt generalizate prin „legile de la Nürnberg” în vara anului 1935. O parte a evreilor germani reuşeşte să

emigreze. În 1939, Hitler proclamă pe faţă genocidul. Exterminarea globală şi planificată a evreilor debutează în vara anului 1941. Holocaustul devine un pogrom nazist global în urma Conferinţei de la Wansee, din 20 ianuarie 1942. Vin la rând evreii polonezi, ucraineni şi ruşi de pe teritoriile cotropite de trupele hitleriste. (Înainte fuseseră organizate deportările din Austria şi Cehoslovacia ocupate.) Sunt duşi în lagăre de exterminare şi evreii din alte ţări subjugate ori aliate: este notorie operaţia pusă la cale de Adolf Eichmann în 1944 pentru Ungaria şi pentru Transilvania de Nord smulsă României prin Dictatul de la Viena. Lagărele morţii din Polonia şi Germania înghit milioane de victime. Cifra este apreciată de *Encyclopedia Judaica* (volumul VIII, articolul *Holocaust*) la 5.820.960 de oameni. În teritoriile aflate sub administraţie românească s-a evitat „Soluţia finală". Au avut însă loc pogromuri, la Dorohoi (1 iulie 1940), în timpul rebeliunii legionare la Bucureşti (2l–23 ianuarie 1941), la Iaşi şi în „trenurile morţii" (29 iunie – 6 iulie 1941). Cele mai multe exterminări au urmat în Basarabia şi Bucovina, precum şi în timpul deportărilor în Transnistria (mai ales în a doua jumătate din 1941 şi pe parcursul anului 1942).

Pe de altă parte, lumea afla tot mai multe despre crimele staliniste. Suspiciunea generalizată a lui Stalin – întreţinută de către Beria – se extindea din ce în ce şi în direcţia antisemită. Mult trâmbiţatul „internaţionalism" ceda terenul, pas cu pas, naţionalismului, exploatat în perioada războiului şi exacerbat, fără vreun motiv palpabil, şi în perioada postbelică. O sursă a resentimentelor lui Stalin a constituit-o şi faptul că unii dintre fruntaşii opoziţiei, în primul rând Troţki, fuseseră evrei. Oricum, în ultima perioadă a vieţii lui Stalin campaniile antisemite s-au ţinut lanţ, culminând, la începutul anului 1953, cu înscenarea procesului „asasinilor în halate albe" – medicii învinuiţi de planuri ucigaşe la adresa conducătorilor sovietici – şi cu proiectul (nefinalizat datorită morţii lui Stalin) de a-i transporta pe toţi evreii în Siberia: o altă deportare în masă.

O conferinţă a istoricilor sovietici şi germani, de la Berlin, a estimat cifra victimelor lui Hitler între 5,9 şi 6 milioane de evrei, iar cea a

victimelor lui Stalin din rândul evreilor sovietici ca depăşind 2,5 milioane de oameni.

În timpul lui Hruşciov şi, respectiv, al lui Brejnev, manifestările antisemite, inclusiv de inspiraţie oficială, au cunoscut momente de flux şi de reflux, fără să fi dispărut vreodată cu totul. Într-un târziu ele chiar s-au revigorat, prin agitaţia unor grupuri naţionaliste extremiste, ca de pildă, Pamiat' (Memoria), sau cu sprijinul câtorva reviste de dreapta. Masiva emigrare, în valuri, a evreilor ruşi în Israel a fost şi urmarea puseurilor neîncetate de naţionalism şi rasism din ţara lor natală.

3

COMENTARIUL TEXTELOR[9]

3.1. *Evreitatea şi problema creştină* constituie textul de bază al culegerii adnotate.

Datat „1 septembrie 1884", a fost de îndată publicat, în numerele pe august–septembrie ale unei reviste şi de sine stătător în octombrie (ediţia în tiraj separat a primit acordul cenzurii la 5 octombrie 1884). El se integrează organic în exegezele biblice, istoriosofice şi concret-istorice ale lui Soloviov din anii optzeci–nouăzeci privind creştinătatea, Biserica şi istoria ei în Rusia. Autorul nu acceptă să izoleze de soarta poporului evreu această problematică, după opinia sa indispensabilă în cercetarea genezei şi esenţei creştinismului. „Evreitatea" îi apare ca o preocupare centrală *din* perspectivă creştină şi *pentru* limpezirea „problemei creştine". Copula din titlul studiului maschează o dependenţă cauzală. Recunoaşterea şi argumentarea interrelaţiei de fond între creştinătate şi evreitate îi era lui Soloviov imperios necesară şi din cauza împrejurărilor istorice; în general – din cauza masivei concentrări a populaţiei evreieşti pe teritoriile ruseşti ori administrate multă vreme de către Rusia; iar în particular şi cu deosebire – din pricina atmosferei de ostilitate artificial întreţinută în rândul creştinilor împotriva evreilor. Data elaborării textului indică acest din urmă fapt: violenţele antisemite fuseseră cu bună ştiinţă declanşate în 1881, după asasinarea ţarului Alexandru al II-lea, şi continuaseră până în 1883 – drept

care un text conceput în 1884 răspundea prompt şi unei cerinţe istorice imediate. Îmbinarea planului universal cu cel istoric o va constata orice cititor: două capitole dezbat aspectul global, al treilea (acoperind exact o jumătate din studiu) e consacrat, în schimb, celui local, ruso-polonez.

Un subsol evocă lecţia universitară despre importanţa istorico-mondială a iudaismului, ţinută de autor în 1882 (ca reacţie imediată la persecuţiile din 1881). Imediat după aceea textul mărturiseşte şi un impuls suplimentar primit din partea unei prelegeri ţinute la Odessa în aprilie 1884, de către episcopul Nikanor, prelegere care demonstra impactul dintre creştinism şi iudaism, care trebuie cultivat în ambele direcţii.

Studiul are un caracter pe cât de doctrinar, pe atât de actual pentru acele (şi nu doar pentru acele) timpuri. Din preambul, Soloviov formulează trei întrebări la care răspunde, succesiv, în cele trei capitole. De ce a fost Hristos iudeu şi de ce a fost Israel predestinat a naşte din sine Dumnezeu-omul? De ce L-a respins poporul iudeu pe Hristos şi de ce se fereşte el de creştinism? Ce destine au avut teocraţia evreiască şi creştină?

Cele trei particularităţi principale care ar explica alegerea poporului evreu întru perpetuare mesianică sunt pe rând argumentate: profunda lui religiozitate, fidelitatea faţă de Dumnezeu; sentimentul de sine, conştiinţa de sine, acţiunea prin sine, extrem de dezvoltate; „materialismul” iudaic, în sens larg, care oferă premise Întrupării Divine. Deosebit de interesante sunt consideraţiile din urmă, cu privire la presupusa osmoză iudaică dintre ideal şi real, spirit şi materie, concret şi abstract, care abilitează acea „*corporalitate spiritualizată şi sfântă*” pe care tocmai Hristos avea s-o desăvârşească. Ipoteza amendează reprezentarea destul de răspândită cu privire la abstracta generalitate a religiei iudaice, care, dacă este acceptată, nu poate explica nici pregătirea saltului către creştinism şi nici ulteriorul destin iudeu, „materialist” într-un sens mai mult sau mai puţin elevat.

Întrebării următoare: de ce atunci majoritatea iudeilor nu L-a recunoscut pe Hristos, la prima Lui venire, ca Mesia? – i se caută răspunsul în numeroase texte sacre şi reprezentări corespunzătoare. Cu acest prilej, Soloviov reactualizează învăţătura sa, expusă anterior în amintitul ciclu de

conferinţe, despre *Dumnezeu-om* ca nucleu al unei viitoare desăvîrşite *Dumnezeu-omeniri*. Paradoxul global ar fi nerecunoaşterea lui Mesia de către o credinţă prin excelenţă mesianică. De aici decurge un alt paradox, care ascute contradicţia la extrem: nerecunoaşterea Crucii (ca mijloc şi cale de îndumnezeire) de către poporul obligat, de atunci, mereu să-şi poarte crucea! Problema doctrinară rămâne cea a raportului dintre spirit şi materie (materializarea spiritului), dintre cer şi pământ (întruparea cerescului în omenesc), dintre scopul final şi mijlocul palpabil prin care poate fi atins (imediatitatea mediatoare a scopului). Totuşi, divergenţa, pe care am putea-o numi „tactică”, nu anihilează „strategia” comună, cea care vizează „omenirea îndumnezeită” de către Dumnezeu, printr-o împlinire teocratică.

Aşa ajunge autorul la cea de a treia întrebare şi la al treilea răspuns. De ce anume în Rusia şi în Polonia a pătruns o parte considerabilă a evreimii şi ce *rol comun* pot juca Rusia, Polonia şi Israel în amintita împlinire teocratică? Multe pagini din câte urmează ar putea să pară divagaţii de la tema propriu-zisă. Soloviov se lansează în consideraţii economice şi sociologice privitoare la istoria recentă a slavilor, respectiv a componentelor socotite de el malefice ori benefice din această istorie pe deplin reală. Cu acest prilej autorul dă măsura propriului său interes „materialist” pentru chestiuni particulare legate de muncă, proprietate, organizare socială ş.a. – chestiuni pe cât de comune vieţii zilnice tot pe atât de arzătoare (şi la care va reveni în scrisoarea către Gheţ, inserată ca anexa a doua). Să nu ne lăsăm totuşi înşelaţi de aparenţe: nici detalierile „materialiste” nu îndepărtează de la împărtăşitul ideal spiritualist, nici lunga punere în paranteză a evreităţii nu face decât să pregătească finala accentuată revenire la ea. Rusia, mijlocitoare între slavi şi greci, Polonia, mediatoare între slavi şi latini, au nevoie, în practică şi în principiu, de încă un factor unificator, care nu poate fi decât Israel. Soloviov parvine, în finalul studiului său, la ideea care va deveni diriguitoare pentru el în cea de a doua jumătate a anilor optzeci: utopia teocratică. Din triadele formulate acum (autoritatea tradiţiei, puterea legii, libertatea iniţiativei personale, respectiv preot – împărat – prooroc) el va forja concepţia sa cu privire la „catolicitatea” generală, în accepţiune de

universalitate, adică un ecumenism deschis, chemat să cuprindă toate locurile şi timpurile, culturile şi popoarele. Biserica este „catolică” în sens de „sobornicească”, la antipodul oricărei particularizări, fie ecleziastice, fie statale ori naţionale. Soloviov este un adversar decis al naţionalismelor şi, în primul rînd, al naţionalismului rus. Visul lui va fi reclădirea Treimii cereşti într-o construcţie pământească unitară: Biserică – Stat – Societate. Acest vis (irealizabil, cum îşi va da el însuşi seama) îl conduce la tentativa unirii pravoslaviei răsăritene cu catolicismul apusean, sub oblăduirea înfrăţită a Ţarului şi a Papei. În 1884, el ajunge astfel la construcţia teocratică, detaliată mai cu seamă în textele franceze din 1888–1889. De pe acum lansează chemarea la unificarea Bisericilor şi la unificarea lor cu statul creştin şi cu societatea creştină. În acest proiect evreii au de jucat şi ei un rol important. Poporul născător de Dumnezeu trebuie să participe din plin la crearea unui nou pământ al dreptăţii instaurate. Aceasta însă cu condiţia ca dreptatea să prevaleze asupra tuturor nedreptăţilor care i-au lovit pe evreii înşişi.

Cum arătau aceste nedreptăţi aflăm din cele două anexe, datând din 1890 şi 1891. Ideea de bază a studiului, după care *problema evreiască este o problemă creştină* şi va putea fi soluţionată numai de către *întru-totul-creştinii* (frăţeşte uniţi cu *întru-totul-iudeii*), e fundamentată pe refuzul ideii opuse. Diagnosticul din *Protest* este laconic dar exact. Cât priveşte *Scrisoarea* anexată, ea desfide aceleaşi mituri negative, aceleaşi magii negre (vor veni şi „Sutele negre”!) şi pseudocredinţe bazate pe o falsă – falsificată –religie: nu creştină, cum se declară, ci anticreştină. Creştinismul nu-şi poate lua ca deviză de bază decât crucialele enunţuri ale evreului creştinat Pavel: „Căci nu este deosebire între iudeu şi elin” – „Şi astfel întregul Israel se va mântui”.

Soloviov avea să se mai ocupe cu multe alte prilejuri de chestiunea evreiască. El va întreprinde aprofundate studii talmudice, în legătură cu mai noua literatură polemică pe această temă. Ultima mărturie a neslăbitului său interes pentru relaţia dintre creştinism şi iudaism o va furniza însă lucrarea sa de adio *Trei dialoguri*. Anexa ei, *Scurtă povestire despre Antihrist,* se

încheie prin parafrazarea (de către Domnul Z, unul dintre interlocutori) deznodământului povestirii imaginate de către părintele Pansofie, deznodământ pe care manuscrisul lui nu l-a mai fixat. Domnul Z relatează, aşadar, cele aflate prin viu grai de la Pansofie. Ce anume? Că poporul evreu, ajuns la vreo treizeci de milioane în secolul douăzeci şi unu, s-a răsculat împotriva împăratului-antihrist, deşi nu fusese complet străin de pregătirea şi consolidarea succeselor mondiale repurtate de acesta. Supraomul, care ajunsese să stăpânească pământul, se instalase în Ierusalim, alimentând în mediul evreiesc zvonurile că ţine să instaureze domnia lui Israel peste lume. Dar, după ce evreii păreau dispuşi să-l recunoască drept Mesia, ei se răscoală pe neaşteptate, plini de mânie şi de răzbunare, şi anume atunci când descoperă că respectivul nici nu era tăiat împrejur. Răscoala cuprinde întreaga evreime, întâi la Ierusalim, apoi în toată Palestina. Împăratul-impostor condamnă la moarte pe toţi nesupuşii evrei şi creştini. Dar milioanele de evrei înarmaţi pun stăptaire pe Ierusalim, îl prind pe Antihrist. Acesta fuge, înjghebează în Siria o nouă armată. Evreii angajează împotriva lui bătălia decisivă. Antihrist este înghiţit de un vulcan de lângă Marea Moartă. Hristos coboară atunci la Ierusalim, evreii îl recunosc, după care toţi evreii şi creştinii ucişi învie. Împreună cu Hristos, ei îşi instaurează domnia de o mie de ani!

Năruirea iluziilor teocratice nu a fost totală şi definitivă, după cum se vede. După era prăbuşirilor apocaliptice (cu războaiele „panmongolismului” din secolul douăzeci şi „pacea” universală a prinţului minciunii din secolul douăzeci şi unu), trebuia să urmeze şi mântuirea. În viziunea lui Soloviov, Antihrist se va prăbuşi nu fără aportul activ al evreilor (ne vine în minte activismul substanţial pe care gânditorul li-l atribuise ca pe una din trăsăturile lor definitorii). El nuanţează ideea: evreii nu aveau să fie străini nici de instaurarea domniei lui Antihrist – după care însă i se vor opune acestuia cu toată puterea lor, pregătind *ei* anume cea de a doua venire, ca şi în trecut pe cea dintâi! În finalul *Povestirii*, Hristos împacă într-o unică Biserică, sub oblăduirea Papei, nu doar credinţele

creştine – ortodoxă, catolică şi protestantă –, dar şi creştinătatea în ansamblu cu întregul Israel, semn al mântuirii lui.

Dispunem de mărturii contradictorii legate de moartea lui Soloviov. Prima provine de la Serghei Nilus, cel care a răspândit *Protocoalele Înţelepţilor din Sion*; el a declarat la începutul secolului al XX-lea că schema eshatologică din cartea sa – carte în care a introdus *Protocoalele* – i-a fost inspirată de către Soloviov. Potrivit celei de a doua, Soloviov s-a rugat pe patul de moarte pentru evrei, convins fiind că victoria finală asupra lui Antihrist va depinde de comportamentul evreilor. Dacă ambele afirmaţii corespund adevărului, atunci nu poate fi vorba decât de fazele succesive ale scenariului apocaliptic, penultima şi ultima, sugerate şi în *Povestirea* anexată celor *Trei dialoguri*: sprijinul dat lui Antihrist şi detronarea lui ca fals Mesia, în favoarea lui Hristos! Oricum ar fi, un mai categoric vrăjmaş al antiiudaismului decât Soloviov şi un mai fervent adept al reciprocei frăţietăţi dintre creştini şi evrei nu a existat în Rusia. Din acest punct de vedere, el este cel care a inspirat majoritatea gânditorilor creştini ruşi din secolul următor – şi nu Vasili Vasilievici Rozanov, publicist excepţional, dar gânditor contradictoriu, care şi-a câştigat o notorietate scandaloasă inclusiv prin violente ieşiri antisemite.

Despre Soloviov şi tema evreiască vor scrie mulţi. Studiul lui F.B. Gheţ *Despre atitudinea lui Vl. Soloviov faţă de problema evreiască* (1902) va fi republicat în limba germană – F. Getz, *Der Philosoph W. Solowjoff und das Judentum* (1927). P. S. Popov, editând *Corespondenţa lui L. Tolstoi cu V.S. Soloviov* (1939), va exemplifica atitudinea comună a celor doi îndreptată împotriva antisemitismului, de pildă prin elaborarea amintitului *Protest*. L. Müller va detalia aceeaşi împotrivire în *V.S. Soloviov und das Judentum* (1951). A. Men se va apleca asupra preocupărilor gânditorului faţă de soarta poporului evreu în anii optzeci–nouăzeci, în studiul său *Wladimir Soloviow. Werk und Erbe* (1976).

Ultimul nume citat este important. Protoiereul Aleksandr Men a fost asasinat la 9 septembrie 1990, pe poteca din pădurea ce ducea de la biserica sa la locuina lui aflată într-o mică localitate din apropierea Moscovei. Cu o

traiectorie biografică asemănătoare în multe privinţe cu cea a lui N. Steinhardt la noi, evreul ca origine A. Men a devenit preot ortodox şi, în această calitate, renumit pedagog, istoric al religiei, autor al multor cărţi pe teme teologale şi filosofico-religioase. Ucigaşii lui par a nu fi fost identificaţi. Semnalmentele crimei duc însă cu gândul la formaţiuni paramilitare, ultranaţionaliste şi untraconservatoare, urcând de la Sutele negre la Pamiat'. Ele nu iartă nici pe un iudeu creştinat, cu mare faimă preoţească în Rusia vremii sale. Apostolul neamurilor, Pavel, are destui urmaşi care îi împărtăşesc soarta – abătută asupra lor nu din partea păgânilor, ci dintr-a unor falşi creştini.

3.2 Berdiaiev a scris studiul *Creştinism şi antisemitism* (*Destinul religios al evreilor*) în 1938. L-a publicat în numerele din mai–iunie 1938 ale revistei *Put'* (*Calea*), publicaţie redactată de el între 1925 şi 1940. Textul poartă amprenta momentului istoric în care a fost conceput. Atmosfera europeană era încărcată de pretenţiile tot mai nesăbuite ale lui Hitler. Agresivitatea sa trecuse din faza declaraţiilor deşănţate în etapa faptelor criminale. Partea lor constitutivă au fost actele antievreieşti prevestind „Soluţia finală" – cuptoarele lagărelor. Antisemitismul oficializat în Germania se răspândea în ţări cu partide şi grupări pronaziste, referirea lui Berdiaiev la Polonia, România şi Ungaria fiind din acest punct de vedere edificatoare, ca şi ulterioara remarcă despre antisemitismul ortodox din România. La sfârşitul anului 1937, fusese format guvernul naţional-creştin Goga-Cuza, dizolvat în februarie 1938 de Carol al II-lea pentru a-şi instaura propria dictatură regală. În anii următori, activizarea extremei drepte şi a detaşamentelor sale de şoc fasciste (la noi, legionarii) se extinsese asupra întregii Europe. Agitaţia lor antisemită cucerise aderenţi inclusiv printre intelectuali de marcă, vezi trimiterea lui Berdiaiev la Louis-Ferdinand Céline şi la virulentul său pamflet antisemit din 1937, *Bagatelles pour un massacre*.

Textul lui Berdiaiev, adecvat unei situaţii istorice distincte, se păstrează totuşi fidel argumentării lui Soloviov. Recunoaştem şi cu acest prilej descendenţa spirituală, nu doar din cauza evocării lui Vladimir Soloviov ca apărător al evreilor de pe poziţii creştine. În aceasta îşi vede şi Berdiaiev misiunea. El susţine inadvertenţa religioasă de substanţă a oricărei porniri antisemite în raport cu un *creştinism autentic*. Atitudinea antiiudaică din partea unuia care se declară creştin echivalează cu *trădarea* flagrantă a creştinismului, care nu este doar o învăţătură a iubirii aproapelui, a toleranţei faţă de toţi oamenii şi credinţele lor, a unui universalism întru bine şi iubire, dar mai este şi originat în iudaism şi se recunoaşte o dezvoltare-depăşire a acestuia, în termenii Predicii de pe munte sau potrivit cu spusele Fericitului Augustin: „Noul Testament în Cel Vechi se ascunde”.

Berdiaiev se concentrează şi el asupra argumentării religioase a *imposibilităţii* antisemitismului pentru creştinismul fidel sieşi. El ia la rând tipurile de antisemitism, antisemitismul rasial, antisemitismul economic şi politic, antisemitismul religios. Primul îi pare cu desăvârşire inacceptabil, următoarele manipulează fapte răzleţe şi neconcludente printr-o supralicitare emoţională; numai antisemitismul religios merită o analiză atentă, care, el mai cu seamă, îi demonstrează neîndreptăţirea. Berdiaiev reia dubla întrebare solovioviană: evreitatea lui Iisus, respectiv continuitatea dintre iudaism şi creştinism – şi refuzul recunoaşterii lui Hristos ca Mesia de către majoritatea evreilor (fără a pune la socoteală rarele excepţii). Dezbaterea se simplifică însă, pierde aura teocratică anterioară. Urmaşul din secolul douăzeci refuză îndeobşte „statul creştin” ca pe o denaturare a creştinismului.

Pe lângă considerentele religioase, analizează şi el o seamă de implicaţii de ordin istoric şi social, dar şi sub acest raport se lasă călăuzit de o luciditate care nu mai permite construcţii utopice fanteziste. Experienţa recentă îl edificase în privinţa pericolului oricărei supralicitări, inclusiv naţionaliste. Dubla şi corelata constatare: pe de o parte trăim într-o epocă de „naţionalism animalic”, dar pe de altă parte naţionalismul, ca şi rasismul, este inacceptabil pentru conştiinţa creştină, aşadar naţionalismul trebuie

condamnat de Biserica creştină ca *erezie* – are valoare de diagnostic şi de prescripie terapeutică.

Tot astfel, observaţiile privitoare la învinuirea evreilor atât de răspândirea capitalismului, cât şi de instaurarea socialismului sunt la fel de lucide şi de pertinente. Rolul evreilor în crearea capitalismului şi prezenţa lor în edificarea socialismului el le explică argumentat, reţinând din absolutizările mitologizante doar sâmburele real, demn de o apreciere pozitivă. Excepţie nu face nici aspectul din urmă, întrucât asupriţii joacă un mare rol în revoluţii şi „este un merit al evreilor faptul că au luat parte la lupta pentru o orânduire socială mai dreaptă". Berdiaiev e convins de eşecul ulterior al acestor tentative, el e un adversar al revoluţiei şi al socialismului – dar nu este dispus să transfere asupra altora răspunderea pentru erorile şi ororile săvârşite. Luând în derâdere mitul mereu reînnoit al *Protocoalelor,* mitul dominaţiei mondiale către care, chipurile, ar tinde evreii, Berdiaiev ia asupra lui şi îndeobşte asupra ruşilor imensa parte a vinovăţiei pentru cele întâmplate în Rusia. Finalul textului, în care el şi-l asumă şi pe Bakunin, şi pe Lenin (fără a recurge la subterfugiul trimiterii – excesive sau exclusive – la Troţki) este un mesaj cât se poate de actual; bineînţeles, pentru cine are urechi să audă...

3.3. În culegerea newyorkeză din 1952, *Noua Cetate*, a studiilor lui Fedotov, *Noi variaţiuni pe o temă veche (În legătură cu modul contemporan de a pune problema evreiască)* apare ca text nedatat. Dar cititorul poate reconstitui, din chiar prima pagină, când a fost el scris. Autorul vorbeşte despre „zeci de mii" de evrei din lagărele de concentrare din Germania şi Franţa; despre nimicirea întregii populaţii evreieşti din Polonia, „iar actualmente, pare-se, şi în Ucraina". Ne aflăm, prin urmare, *după* ocuparea Franţei de Nord, *după* invadarea Poloniei, *în timpul* campaniei din Răsărit, când Ucraina fusese deja ocupată de hitlerişti. În schimb, suntem *înaintea* revirimentelor de la Stalingrad şi Kursk, *înainte* ca zecile de mii de victime să fi ajuns milioane la Auschwitz şi în alte lagăre. Textul nu poate fi situat decât ori la sfârşitul anului 1941, ori la începutul lui 1942.

Momentul istoric este, oricum, limpede. Datele antisemitismului hitlerist, constatate încă de Berdiaiev, sunt prelungite de Fedotov în plină desfăşurare a celui de al Doilea Război Mondial, cu previzibilul său deznodământ, care va impune abia el regândirea destinului iudaic în ansamblul său. Comparativ cu cel precedent, textul lui Fedotov avansează în timp câţiva ani. Înaintării cronologice îi corespunde şi o centrare pe *istorie*. Această mutaţie de accent este vizibilă în raport cu Berdiaiev şi încă mai categoric faţă de Soloviov. În toate investigaţiile, istoria coexistase cu religia. Ea, istoria, îndeplinise însă o funcţie subordonată şi ajutătoare pentru exegeza teologală. Treptat, istoria a ieşit în avanscenă. În finalul discuţiei purtate, Fedotov revine şi el la religie ca la adevăratul miez al problemei evreieşti, din care va decurge şi autentica ei soluţie. *Principial,* religia rămâne planul dominator; *practic* – până a favoriza, în mod paradoxal, chiar renaşterea antisemitismului extremist – istoria o pune însă în umbră.

O corelativă mutaţie se produce în tonul discuţiei, în maniera de exprimare. Studiul doctrinar, de însemnătate primordială, beneficiase şi în situaţia antemergătorilor de măiestria lor publicistică. Aşa se înfăţişa raportul componentelor la Soloviov. „Fondul" exegetic şi „forma" expresivă s-au echilibrat şi la Berdiaiev, graţie stilului său de o limpezime cuceritoare, totuşi fără renunţarea la prioritatea substanţei. Fedotov cedează imperativului de a aduce în prim-plan „chestiuni arzătoare"; şi cum altminteri decât publicistic ar fi putut satisface nevoia imediatului istoric?!

Întemeindu-şi demonstraţia pe binecunoscutele premise, autorul ţine să explice mobilurile recente ale antisemitismului ucigaş şi să-şi clarifice rezolvările posibile în lumea postbelică. Se opreşte şi el asupra acuzaţiei răspândite cu privire la responsabilitatea evreilor atât pentru instaurarea capitalismului, cât şi pentru cea a socialismului; şi respinge, prin explicitarea respectivelor ataşamente (parţiale), exacerbarea lor partizană. Împărtăşeşte, în schimb, presupunerea năruirii capitalismului – ori a capitalismului tradiţional – sub atacurile din „dreapta" şi din „stânga", din partea fascismului şi a comunismului (care, după Fedotov, nu este decât o

variantă de fascism). Criza generalizată e pe cale să distrugă toate valorile secolului al XIX-lea. Care să fie ieşirea din impas? În nici un caz autonomismele şi naţionalismele, cele antievreieşti ori, prin contaminare, cele evreieşti. Fedotov nu se pronunţă nici împotriva sionismului şi nici în favoarea lui; mai degrabă simpatizându-l, îl consideră „o rezolvare parţială”. Eronată îi pare şi încrederea exclusivă în cultură, în psihanaliza lui Freud ori în teoria relativităţii, a lui Einstein: descoperiri datorate unor evrei. De vreme ce asimilarea evreilor în alte medii s-a dovedit iluzorie ca rezolvare generală şi totală, acceptarea apartenenţei la evreitate nu va putea urma altă cale decât tot cea a religiei. Religia i-a salvgardat lui Israel originalitatea – crede el; renaşterea naţională va avea sorţi de izbândă numai sub forma renaşterii religioase.

Revenim astfel la tema esenţială. Fedotov condiţionează însă presupusa revigorare a credinţei prin nevoia de înaintare de la *religia legii* la *profetismul mesianic* şi la împlinirea lor prin *Ieşua/Iisus*. Dacă iudaismul şi creştinismul sunt *două etape* succesive ale *aceleiaşi* religii, atunci creştinismul devine soluţia iudaismului; dar o soluţie neimpusă, liber acceptată, salvatoare nu numai şi nu atât pentru conştiinţa evreilor, cât pentru conştiinţa creştinilor. Concluzia finală coincide cu cea a lui Berdiaiev şi Soloviov.

Unele previziuni ale lui Fedotov s-au adeverit, altele – nu. Unii vor subscrie recomandărilor sale, alţii li se vor opune. Pertinent rămâne spiritul ce le tutelează. Fedotov refuză şi el orice îngustime: naţională, socială, religioasă. Refuză antisemitismul ca şi antigermanismul: refuză orice resentiment generalizat. Speră într-o nouă cetate în care demnitatea individului şi demnitatea colectivităţii din care acesta face parte să formeze un întreg – deschis altor persoane şi altor colectivităţi.

În cele din urmă, mesajele lui Soloviov, Berdiaiev şi Fedotov sunt identice. În vâltoarea şi vâlvătaia cataclismului mondial, prevestit de Soloviov şi trăit de Berdiaiev şi de Fedotov, ei caută soluţia mântuitoare. Ea trebuie să fie, în egală măsură, rusească şi evreiască, europeană şi

universală. Ea nu poate fi – opinează toţi trei – decât soluţia creştină, consecventă sieşi până la capăt: favorabilă *fiecăruia* şi *tuturor*!

8 Pentru detaliile biografiei, vezi paragraful întâi din comentariul la *Îndreptăţirea binelui*.

9 E vorba e scrierile incluse în volumul *Creştinism şi anti-Semitism* (1992). Iată sursele ruseşti din care au fost preluate respectivele texte: V.S. Soloviov, **Socineniia v dvuh tomah** (**Opere în două volume**), Editura „Pravda”, Moscova, 1989; N.A.Berdiaiev, *Hristianstvo i anti-Semitism* (*Creştinism şi antisemitism*), Revista *Drujba narodov*, Moscova, nr. 10 din 1989; G.F. Fedotov, *Novîi Grad* (*Noua Cetate*), Editura „Cehov”, New York, 1952.

LEV ŞESTOV –
APOTEOZA LIPSEI DE TEMEIURI

1

În ziua de 31 ianuarie (12 februarie) 1866 se naşte la Kiev Lev Isaakovici Şvarţman, cel care va ajunge celebru sub pseudonimul Lev Şestov. Tatăl său, I.M. Şvarţman, era un comerciant de vază, iar casa lui – un centru al vieţii intelectuale din Kievul anilor şaptezeci-nouăzeci ai secolului al XIX-lea.

În 1873, tânărul Lev intră la Gimnaziul nr. 3 din oraş, dar implicarea într-o acţiune politică îl obligă să se mute la Moscova. Aici termină liceul şi se înscrie la Facultatea de Fizică-Matematică a Universităţii din Moscova, de unde trece curând la Facultatea de Drept. Un semestru urmează cursurile la Berlin. În urma unor neînţelegeri cu un inspector şcolar, e nevoit să se întoarcă la Kiev, unde şi termină Facultatea de Ştiinţe Juridice, în 1889. Cenzura îi refuză publicarea disertaţiei, consacrată, în termeni consideraţi revoluţionari, problemei muncitoreşti. Temporar, este atras de marxism; ia parte la organizarea primelor cercuri marxiste din Kiev.

În 1890–1891, îşi face stagiul militar şi, pentru scurtă vreme, lucrează ca avocat la Moscova. În 1892, revine la Kiev, se implică în afacerile tatălui său, dar şi publică articole pe teme financiare şi economice. În perioada

1892–1894, se produce reorientarea sa către preocupările literar-filosofice. Concomitent se distanţează de marxism, angajându-se pe un făgaş spiritual asemănător traiectoriei pe care o vor parcurge Serghei Bulgakov, Nikolai Berdiaiev, Semion Frank şi alţi exponenţi ai spiritua-lismului rus.

În 1895, publică la Kiev primele sale studii filosofice şi literare: *Problema conştiinţei (Despre Vladimir Soloviov)* şi *Georg Brandes despre Hamlet*.

În 1898, apare la Sankt Petersburg prima carte a lui Şestov, *Shakespeare şi criticul său Brandes* (voi numerota lucrările de la 1). Volumul nu e remarcat şi recenzat. Autorul se afla, din 1896, în Elveţia, din cauza unei depresiuni nervoase provocate, se pare, de suprasolicitarea intelectuală şi de atmosfera apăsătoare din întreprinderea părintească. Va reveni acasă abia în 1899.

La recomandarea insistentă a lui Vladimir Soloviov, editorul Mihail Stasiulevici tipăreşte în 1899 noua carte a lui Şestov, *Binele în învăţătura contelui Tolstoi şi a lui Fr. Nietzsche* (2). De astă dată, lucrarea se bucură de recenzii şi prilejuieşte chiar o dispută la Kiev. (Vor urma, în timp, alte ediţii ruseşti, la Petersburg, Berlin, Paris.) Serghei Diaghilev îi propune colaborarea la revista *Mir iskusstva* (*Lumea artei*). Şestov îi trimite manuscrisul cărţii sale despre Dostoievski şi Nietzsche, precum şi două studii critice despre cartea lui Dmitri Merejkovski, avansând o analiză comparativă între Tolstoi şi Dostoievski. *Dostoievski şi Nietzsche,* cu subtitlul *Filosofia tragediei* (3), apare în numerele revistei de la sfârşitul anului 1902, iar sub formă de carte – la Sankt Petersburg, în 1903.

În 1902, Şestov face la Kiev cunoştinţă cu Serghei Bulgakov şi Nikolai Berdiaiev, punând temeliile unei îndelungate colaborări creatoare.

În 1905, apare, tot la Sankt Petersburg, şi anume la editura „Obşcestvennaia polza” („Folosul public”), cartea *Apofeoz bezpocivennosti* (*Apoteoza lipsei de temeiuri*), purtând ca subtitlu *Opît adogmaticeskogo mîşleniia* (*Eseu de gândire adogmatică*) (4), la care lucra încă din 1903. Scrierea declanşează controverse furtunoase. Principalele reviste îi consacră recenzii (Iuli Aihenvald, Nikolai Berdiaiev, Aleksis Remizov, Vasili

Rozanov ş.a.). În ansamblu, Şestov are totuşi impresia unui „insucces”. A doua ediţie a cărţii va apărea la Sankt Petersburg, probabil în 1911; a treia – la Paris, în YMCA-PRESS, abia în 1971.

În 1908, editura M. Stasiulevici îi tipăreşte culegerea de studii *Începuturi şi sfârşituri* (5). Ivan Bunin consideră unul din textele incluse în volum şi intitulat *Creaţie din nimic* ca fiind cel mai bun din câte s-au scris despre Cehov. Recenzii entuziaste despre carte mai publică Ivanov-Razumnik şi Andrei Bielîi; aspre critici, în schimb – Dmitri Filosofov şi Semion Frank.

În 1910 (potrivit altor bibliografii: în 1912), apare culegerea *Marile ajunuri* (6), cuprinzând studii scrise în Elveţia în anii 1909–1910. Şestov a locuit aici într-o vilă din localitatea Coppet, pe malul drept al lacului Léman, până în iulie 1914. În această recluziune, el a aprofundat filosofia greacă, pe misticii medievali, pe Luther şi alţi teologi. Rezultatul acestor studii va fi cartea *Sola fide* (*Numai credinţa*), parafrazând o vorbă a lui Luther; cartea, scrisă în 1913–1914, va fi publicată doar postum, în 1966, la Paris, la YMCA-PRESS, cu subtitlul *Filosofia greacă şi medievală, Luther şi Biserica* (volumul al 12-lea al operei).

Şestov lasă la Coppet biblioteca sa şi manuscrisul cărţii, întorcându-se în Rusia. Aici el îşi statorniceşte legăturile (mai vechi sau mai noi) cu Viaceslav Ivanov, S. Bulgakov, N. Berdiaiev, Gustav Şpet, G. Celpanov, Mihail Gerşenzon şi alţi gânditori ruşi de prestigiu ai vremii.

Din 1916 ţine la Moscova conferinţe despre simbolism şi despre metafizică. Publică în revista *Voprosî filosofii i psihologhii* studiul despre Edmund Husserl, *Memento mori* (tipărit, în traducere, în 1926, la Paris, textul va produce o impresie puternică şi va contribui la faima europeană a lui Husserl).

Revoluţia din Februarie 1917 Şestov o întâmpină la Moscova fără a împărtăşi entuziasmul marii majorităţi a intelectualilor. El publică treizeci şi opt de aforisme în diverse reviste, in genere scrie însă puţin, este deprimat de situaţia politică din ţară. În timpul Revoluţiei din Octombrie se află tot la Moscova. Este prezent la hirotonisirea părintelui Serghei Bulgakov: la

liturghie participă şi părintele Pavel Florenski, mai fiind de faţă N. Berdiaiev, P. Struve, prinţul Evgheni Trubeţkoi, M. Gherşenzon şi alţii.

În iunie 1918, se mută cu familia la Kiev.

În 1919–1920, ţine la Universitatea Populară din Kiev un curs de *Istoria civilizaţiei antice*. Încheie cartea *Puterea cheilor* (*Potestas clavium*), care va fi publicată în 1923 la Berlin (7).

Se mută la Yalta. E numit privat-docent al Universităţii din Simferopol. În ianuarie 1920 pleacă împreună cu familia la Sevastopol, unde li se asigură locuri pe un vapor de transport francez. Ajunge la Constantinopol, de acolo – la Genova, la Paris, la Geneva (în februarie). Nu va mai reveni niciodată în patrie. În *Mercure de France* publică în limba franceză articolul „Ce este bolşevismul rus?”.

În 1921, se stabileşte definitiv la Paris, unde va trăi până la sfârşitul vieţii. Aici elaborează ultimele sale cărţi, probabil şi cele mai importante, în orice caz cele mai caracteristice pentru locul pe care-l va ocupa în gândirea secolului.

În anul universitar 1921–1922 e numit profesor la Facultatea Rusă de Istorie-Filologie de pe lângă Universitatea din Paris, unde, timp de cincispezece ani, va ţine prelegeri de filosofie.

Dacă în Anglia o culegere a studiilor sale apăruse încă în anul 1916 – în Germania şi în Franţa primele traduceri ale cărţilor sale vor fi publicate începând abia din 1923. Stabileşte raporturi de prietenie cu mulţi intelectuali francezi, este invitat la numeroase reuniuni culturale şi academice pariziene. În 1923–1924, ţine la Sorbona cursul *Ideile filosofice ale lui Dostoievski şi Pascal* (repetă prelegerile şi în următorul an universitar).

În perioada 1924–1926, se împrieteneşte cu Jules de Gaultier şi cu Benjamin Fondane. Acesta din urmă, fostul poet român B. Fundoianu, va deveni principalul său adept, fervent comentator al gândirii sale. E ales membru al Societăţii de Filosofie Kant şi în prezidiul Societăţii Nietzsche. Organizează în locuinţa sa pariziană o recepţie în onoarea lui Thomas Mann. Îl întâlneşte pe contele Hermann von Keyserling, care îl invită să

conferenţieze la „Şcoala înţelepţilor”, întemeiată de conte la Darmstadt. Ţine la Sorbona cursurile *Gândirea filosofică rusă şi europeană, Vladimir Soloviov şi filosofia religioasă*. Lucrează intensiv şi fecund.

În 1927–1928, publică numeroase studii în Franţa şi în Germania; predă cursul universitar *Ideile religios-filosofice ale lui Tolstoi şi Dostoievski* (curs reluat până în 1930).

După articole critice la adresa lui Husserl, publicate în *Revue philpsophique*, în aprilie 1928 are loc la Amsterdam chiar întâlnirea cu Edmund Husserl, cu prilejul unei conferinţe pe care o ţine despre Plotin. Între aceşti doi gânditori opuşi din atâtea puncte de vedere, începe o prietenie intelectuală strânsă, de mulţi ani. Va fi una dintre remarcabilele legături spirituale ale timpului; confirmate chiar şi de felul în care i se va adresa Husserl în scrisorile sale: „Stimate prieten şi «antipod»”.

În Germania îi întâlneşte pe Max Scheler şi pe Martin Buber, cu care întreţine apoi, de asemenea, o intensă corespondenţă. La o conferinţă a sa despre Tolstoi de la Freiburg asistă Husserl şi Martin Heidegger. Pe amândoi avea să-i revadă deseori, cu prilejul călătoriilor sale repetate în Germania.

La Paris pregăteşte următorul său volum, *Pe cântarul lui Iov*, în care adună scrieri elaborate sau publicate în anii 1920–1927. Cu subtitlul *Peregrinări prin suflete*, această foarte importantă carte a sa (8) apare la Paris în 1929; şi întruneşte multe recenzii entuziaste.

Face tot ce-i stă în puteri spre a facilita decernarea Premiului Nobel lui Ivan Bunin. Corespondează în acest sens şi cu Thomas Mann, solicitându-i laureatului din 1929 sprijinul. Lui Bunin i se va atribui Premiul Nobel abia în 1933.

Ţine la Sorbona cursul *Gândirea filosofică rusească*.

În 1932 YMCA-PRESS îi publică la Paris volumul *Parmenide înlănţuit*, care de obicei nu e enumerat în seria operelor (probabil fiindcă reia scrieri prezente şi în alte volume). În schimb, e reţinută în toate enumerările cartea sa *Kierkegaard şi filosofia existenţială* (9), încheiată la capătul unei foarte trudnice munci (în urma descoperirii târzii a gânditorului

danez) în 1934 – publicată în versiune franceză în 1936, iar în originalul rus abia în 1939, adică postum.

Tot acum predă la Sorbona cursul *Dostoievski şi Kierkegaard*, care îmbină un vechi şi un recent ataşament de „frăţietate”. În 1935 continuă la Sorbona acest curs, dar ţine şi la Academia Rusă Religios-Filosofică prelegeri consacrate gândirii medievale.

În ziua de 14 martie 1936, are loc la Paris şedinţa jubiliară consacrată filosofului cu prilejul împlinirii vârstei de şaptezeci de ani. Sărbătorirea lui Şestov e organizată de Uniunea Academică din Franţa; rostesc cuvinte de omagiere Pavel Miliukov, preşedintele Uniunii, Lucien Lévy-Bruhl şi A. Lazarev.

Încheie cartea sa de sinteză, adevărată mărturisire finală de convingeri şi de credinţă, *Atena şi Ierusalim* (10), consacrată comparării celor două descendenţe spirituale. Cartea e publicată în traducere franceză şi germană în 1938, iar în ruseşte abia în 1951, tot la Paris şi tot la YMCA-PRESS.

Radiodifuziunea franceză transmite şase lecţii ale lui Şestov despre filosofia contemporană. Munceşte în continuare foarte mult. Studiază filosofia indiană.

La sfârşitul anului 1937, are o hemoragie intestinală. În 1938, pare să se refacă treptat de pe urma bolii, poate să iasă din casă, dar puterile îi sunt slăbite. Nu mai reia cursurile de la Sorbona.

La 27 aprilie 1938, moare, la Freiburg, Husserl. Şestov scrie articolul „În amintirea marelui filosof. Edmund Husserl”, publicat apoi în *Russkie zapiski*.

În acelaşi an, la sfârşitul lunii octombrie, se îmbolnăveşte de bronşită. Este diagnosticată tuberculoza. Lev Şestov moare la 20 noiembrie 1938, într-o clinică pariziană. Este înmormântat la 22 noiembrie în Cimitirul Nou din Boulogne.

În ziua de 18 decembrie 1938, are loc reuniunea comemorativă a Academiei Religios-Filosofice. În presă apar numeroase omagii semnate de N. Berdiaiev, A. Remizov, Iuri Mandelştam, Boris de Schloezer, Gheorghi

Adamovici, părintele S. Bulgakov, Vasili Zenkovski, Nikolai Losski şi alţii. La Ierusalim, Martin Buber rosteşte o cuvântare funerară despre Şestov.

La începutul lunii decembrie 1938, se organizează Comitetul pentru editarea cărţilor lui Lev Şestov, sub preşedinţia lui Nikolai Berdiaiev. Vor fi reeditate sau pentru întâia dată publicate cărţile sale în limba rusă. Printre ultimele se numără *Atena şi Ierusalim* (10), *Sola fide* (12), amintite anterior, ca şi *Raţionament şi revelaţie*, cu subtitlul *Filosofia religioasă a lui Vladimir Soloviov şi alte studii* (inclusiv consacrate lui Berdiaiev), volum publicat la YMCA-PRESS în 1964 (11)[10].

În decursul timpului cărţile lui Şestov s-au tradus şi tipărit în multe ţări. Prioritatea, firească, a avut-o Franţa, cu editarea, practic, a întregii serii de volume la edituri precum Vrin, Presses Universitaires, Flammarion, Plon. Dar foarte aproape ca amplitudine se situează seriile publicate în Anglia şi America (precum la Ohio University Press), în Germania (Ellermann, din München) şi Austria (Schmidt–Dengler, din Graz). Volume diverse au apărut şi în italiană, spaniolă sau alte limbi.

Cărţile lui Şestov s-au întors târziu în Rusia, prin variate reeditări, mai ales la edituri din Moscova şi din Sankt-Petersburg. Procesul recuperării se află însă departe de încheiere, dacă avem în vedere şi arhiva lui Şestov de la biblioteca Sorbonei, cu multe manuscrise nepublicate şi care vor spori cu siguranţă seria de opere în 13 volume.

Românii au un motiv particular în plus de a-l cunoaşte pe Şestov. Cum am spus, Fundoianu–Fondane şi-a interferat intim căutările proprii cu gândirea maestrului său şi, totodată, l-a comentat asiduu. Dovada ne-a furnizat-o cartea *Conştiinţa nefericită* (Humanitas, 1993), care – pe lângă paralelisme de ansamblu – îi consacră lui Şestov două studii speciale, *Şestov, Kierkegaard şi şarpele*, apoi *Lev Şestov, martor al acuzării*. Cel ce va citi studiul din 1973 al lui Czeslaw Milosz, *Şestov sau puritatea disperării* (în originalul englez sau în traducerile ulterioare franceză ori rusă), va avea surpriza de a descoperi nu doar ample referiri la Fondane, ci şi detalii privitoare la o exilată româncă postbelică, Sorana Gurian, autoarea cărţii autobiografice *Descrierea unei bătălii* (Julliard, 1956); îndeaproape

influenţată şi ea de către Şestov, până la moartea ei timpurie a fost mereu preocupată de gândirea lui. De altminteri, laureatul polonez-american al Premiului Nobel din 1980 atrage atenţia înrudirilor intime cu Şestov şi ale unei alte autoare, de astă dată autentic franceze, decedată tot prea curând, în timpul războiului, în Anglia: Simone Weil – cea la care face referire şi Albert Camus în eseurile sale, unde lui Şestov îi consacră un loc de cinste, recunoscându-l ca precursor şi al filosofiei „absurdului", şi al „omului revoltat".

Cine va voi să se documenteze exhaustiv asupra cerce-tărilor despre autorul nostru, le va găsi pe acestea în limba franceză în *Bibliographie des Études sur Léon Chestov. Établie par Nathalie Baranoff* (Paris, Institut des études slaves, 1978). Cititorii de limbă rusă vor putea consulta cartea *Jizn Lva Şestova. Po perepiske i vospominaniam sovremennikov* (*Viaţa lui Lev Şestov. Pe baza corespondenţei şi a amintirilor contemporanilor*) de aceeaşi N.L. Baranova-Şestova, fiica filosofului (Paris, La Presse libre, 1983, vol. I–II).

În româneşte au mai apărut, la Institutul European din Iaşi, volume de Şestov: *Revelaţiile morţii (Dostoievski – Tolstoi)*, 1993, în traducerea Smarandei Cosmin (din limba franceză), şi *Începuturi şi sfârşituri*, 1993, în traducerea lui Emil Iordache (din limba rusă). În ultimul sunt inserate fragmente din cartea lui Fundoianu-Fondane, *Întâlniri cu Lev Şestov.* Aceasta din urmă, apărută în 1982 la Editura Plasma din Paris, îşi aşteaptă tipărirea integrală în româneşte.

2

Filosofia ultimelor veacuri am putea-o ordona într-o „teză" şi o „antiteză". Prima prelungeşte sursele elene şi renascentiste, trece succesiv în raţionalismul Luminilor, în sistematica germană clasică, în pozitivismele ştiinţifice. A doua se inspiră de regulă din sursele biblice şi medievale, are un caracter romantic (anticlasicist), un patos antisistematic sau/şi iraţionalist. În măsura în care se opune speculativismului idealist

premergător, însuşi pozitivismul pare mai degrabă „antitetic”; dar în cazul său e vorba cel mult de un „fiu rătăcitor” care se întoarce la părintele părăsit. Bunicii şi taţii nu sunt, finalmente, renegaţi: logicienii greci şi raţionaliştii moderni. Categorica opoziţie faţă de ei o ilustrează, în schimb, răzvrătiţii din veacul al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului următor; nu doar rătăcitori, ci orgolios rătăciţi pe cu totul alte cărări decât drumul presupus drept al ontologiei şi al gnoseologiei vechi de peste două milenii.

Nu mă preocupă acum diferenţele specifice ale „fizicilor” faţă de metafizici, ale imanenţelor sociologice, psihologice, antropologice comparativ cu transcendenţele ori chiar transcendentalismele. În schimb, mă interesează contestarea radicală a tradiţiilor sistematice îndeobşte şi, cu deosebire, ale celor modeme, tocmai de pe poziţii speculative, metafizice, transcendente.

Şestov îl va descoperi într-un târziu pe Kierkegaard şi – parcă în spirit dostoievskian – se va recunoaşte un „dublu” al său; unul cu mult mai consecvent în negări, va adăuga Fundoianu–Fondane. Chiar şi până în acest moment, Şestov îşi cunoştea şi recunoştea frăţietăţile şi vrăjmăşiile. Cu cine se războia el? Cu toţi cei care secularizaseră metafizica. Intrau pe lista lor şi anticii greci sau latini, în măsura în care se închinau logicii şi intelectului, dar mai cu seamă raţionaliştii moderni, din veacul al XVII-lea până în secolul al XIX-lea, îndeosebi Descartes şi Spinoza, apoi Kant şi Hegel. În cine avea el, în schimb, o deplină încredere şi până să-l fi întâlnit pe angoasatul danez? În înţelepţii Bibliei, în Pascal, Nietzsche şi Dostoievski. Dacă, în descendenţa lor, aliatul său ultim – în ordine biografică – avea să fie Kierkegaard, pe oponentul său penultim avea să-l identifice în Husserl. Tot delimitându-se însă de atâţia moderni şi contemporani, Şestov a trebuit să ajungă, spre capătul vieţii, la presupus originara dualitate ireconciliabilă dintre „Atena” şi „Ierusalim”. Cetatea elenă sintetiza în ochii lui toate vinovăţiile raţionalităţii, cetatea iudeilor şi a creştinilor simboliza, dimpotrivă, izvoarele tămăduitoare ale credinţei pure şi simple.

Paradoxul, ca şi în cazul aliaţilor săi, consta în putinţa de a le reduce demonstraţiile, oricât de stufoase ori enigmatice ar părea, la enunţuri duale

limpezi şi ordonate: la un nucleu sistemic al însuşi clocotului intuitiv! Veriga finală a statornicirii nestatorniciei pare a fi „*credo, quia absurdum*” *versus* „*credo, ut intelligam*”. De fapt, aceasta nu e chiar finala opoziţie, fiindcă, dacă pentru Şestov credinţa răsare compensatoriu din absurditatea existenţei, înţelegerea năruie, în schimb, credinţa: „*credo*” *versus* „*intelligam*”! În cele din urmă, Şestov se întoarce la accentuata incompatibilitate dintre credinţă şi raţiune. Credinţa secularizată echivalează în ochii lui cu absenţa credinţei. Cunoaşterea şi certitudinile afirmate de ea, domnia gândului abstract şi generalizator, universaliile şi totalizările (totalitariste!), logica şi gnoseologia cu pretenţii ştiinţifice de adevăr, intelectul rece şi raţionalizările mortificatoare sunt răspunzătoare, în primă instanţă, pentru pierderea credinţei, iar în ultimă instanţă – pentru nefericirea omului.

Stranie se arată însă calea pe care fiinţa greu încercată şi-ar putea redobândi fericirea irosită, maltratată. Pentru aceasta se cuvine ca ea să-şi asume şi să-şi exploreze până la capăt tocmai nefericirea. „Metoda” urmărită, dacă am îndreptăţirea s-o numesc astfel, nu în sensul lui Descartes, ci într-al lui Pascal, constă în a situa absurdul în centrul, de fapt în epicentrul, conştiinţei. Numai prin furtunile care ne bântuie putem ajunge la ţărm, furtunile chiar echivalează cu ţărmul. Singura soluţie constă în a refuza toate soluţiile facile; finalmente – orice soluţie.

Consecinţele acestui antiraţionalism Şestov le ascute până la *imposibil*, mai ales în perioada sa pariziană. Recuperarea integrală a iraţionalităţii originare îi apare ca unic acceptabilă stare a conştiinţei. Omul e o fiinţă nefericită *din pricina* încrederii în raţiune. „Căderea în păcat” s-o interpretăm literal: paradisiacă nu a fost şi deci nu va fi decât fiinţarea *dinaintea* înfruptării din pomul cunoaşterii. Vinovat este, la modul propriu, rodul pomului celui aflat în mijlocul raiului: cunoaşterea *este* iadul! Sumedenia de tentative filosoficeşti de a descoperi salvarea omului în cizelarea, aprofundarea, sistematizarea obiectului şi instrumentelor cunoaşterii înseamnă noi şi noi exerciţii de mortificare, înseamnă să iei, împotriva vieţii, partea morţii. „Raţiunea pură” se cuvine, de aceea, supusă

unei critici nimicitoare, până la anihilare. Filosofia sistematică, înaintarea ei de la Descartes la Husserl, cu momentul ei kantian central, este o prăbuşire. Salvarea din această fundătură nu ni se dezvăluie decât în şi ca „regresiune", până la momentul crucial reprezentat de către Iov. Soluţia e lipsa de soluţie a celui atât de nedreptăţit în credinţa lui şi îndreptăţit până la urmă în chiar absurda sa ceartă cu Domnul. Fiindcă nici omul, dar mai cu seamă Dumnezeu nu se cuvin „raţionalizaţi"; şi cel mai puţin pretinde şi suportă anume El acest tratament. Dumnezeu constituie supremul şi veşnicul mister. Enigmatice se păstrează şi pedepsirea, şi iertarea lui Iov, prototip al răscoalei iraţionale, singura demnă de absurdul existenţial.

Şestov este cel mai radical adversar al oricărui „esen-ţialism"; al celui împărtăşit de Spinoza, de pildă, o temă pasionantă de meditaţie constituind-o tocmai polaritatea acestor doi iudei eretici. Şestov a fost revendicat de către „existenţialişti"; ar fi însă mai corectă integrarea lui într-o filiaţie mai cuprinzătoare şi mai laxă, „existenţială". În deplin acord cu aceasta, dar în formulări mai ascuţite decât ale altora, Şestov e convins de ireductibilitatea fiecărei existenţe individuale la oricât de numeroase esenţe. Insul îşi debordează clasele în care este integrat ca tot atâtea paturi procustiene. Nici o lege nu explică viaţa unui om, fie el Iov sau Pascal, Dostoievski sau un personaj de-al său. Fenomenul se opune „reducţiilor fenomenologice". Orice reducţionism în timp şi spaţiu, abstract şi universal, e profund eronat. Viu nu e decât *arbitrarul* vieţii fiecărui om, *chinul* lui de o viaţă. Moartea spirituală a omului se instalează, chiar înaintea morţii sale fizice, prin apelurile la evidenţe, la lege, la necesitate. Acestea toate sunt coerciţii, câte un imperativ al supunerii. Logica ştiinţifică impersonală îl obligă pe om la resemnare faţă de suferinţele, finitudinea, moartea lui. Cum să acceptăm această condiţie de sclav, justificată prin argumente raţionale? Mai bine scuturăm jugul inuman şi ne afirmăm revolta, ne asumăm tragedia, ne activăm absurditatea. Fiindcă, sub dictatul morţii sale iminente şi al legilor ei implacabile, omul e antrenat fără voia lui într-o tragedie absurdă; altfel n-are cum să vieţuiască. Şi nu-l ajută nici dacă, la sfatul lui Husserl, pune sfârşitul între paranteze, nici dacă, la îndemnul lui Heidegger, se pregăteşte

mereu, în chip sofistic, pentru moarte. Efectiv nu-l ajută decât refuzul obstinat al oricărui ajutor: disperata revoltă şi disperata credinţă.

Care anume credinţă? Şestov nu ne deconspiră religia sa particulară; probabil, din cauza idiosincraziei sale faţă de orice particularism, inacceptabil mai cu seamă în privinţa divinităţii. Certă ne apare doar apropierea iudeului Şestov de creştinism, până la a nu mai face o distincţie netă între cele două religii. Absolutul desfide diferenţele specifice. Revelaţia le-a fost dată lui Avraam, Isaac, Iacov şi le-a fost oferită oamenilor prin Iisus. Revelaţia e aceeaşi. Dumnezeu e unic. Cartea sfântă e în totalitate sacră. Şestov nu face deosebiri între Vechiul şi Noul Testament, el se reapleacă mereu cu nesaţ asupra Bibliei ca asupra unicei surse demne de a fi opusă „Atenei" şi de a-i potoli omului însetarea – înteţind-o neîncetat. Nu este vorba, aşadar, de o religiozitate canonică; uşor o va socoti eretică atât iudeul cât şi creştinul de orice rit. Dar filosoful, oricât de ascuţit i-ar fi patosul antifilosofic, nu are cum să înlocuiască cu totul filosofia prin teologie, n-are cum să-şi asume deplina „regresiune" de la una la cealaltă. În nici un caz Şestov nu acceptă blocajul la nivelul unei anumite Biserici, deoarece aceasta, laolaltă cu oficierile ei, îi par prea lumeşti şi liniştitoare. Or, mai presus de orice, el nu vrea liniştirea, ci permanentizarea neliniştilor. Acest lucru nu anulează teocentrismul său, care doar el îi depăşeşte şi îi mai şi conservă antropocentrismul. Dualitatea omului rezidă în nevoia şi în neputinţa lui, concomitente şi indisolubile, de a ajunge la Dumnezeu. Disperarea alimentează credinţa, dar credinţa nu anulează ci reactivează disperarea, aşa precum la Iov. Ieşirea din impas e asumarea impasului, inclusiv în tentativa, de atâtea ori reluată, eşuată şi iar înnoită, de a intra în graţia divină: căci divinitatea e incomensurabilă, nu răspunde, conform voinţei noastre, chemărilor noastre, n-are faţă de noi nici o „răspundere". Cam aşa arată cercul absurd pe care se roteşte gândul şestovian, într-o goană monomaniacă. Încă Berdiaiev vorbise de „monoideismul" prietenului său – cu care în multiple privinţe nu se înţelegea. Sursa discordanţei ar fi putut să fie chiar de natură religioasă, un creştin complicat dar consecvent nu putea fi decât „optimist" în perspectiva mântuirii: mântuire pe care

Şestov a acceptat-o întrucâtvă în răspăr cu insurmontabila prăpastie despărţitoare dintre om şi divinitate, care predispune la un greu lecuibil „pesimism”. Şestov a crezut în credinţă, rămâne doar să soluţionăm enigma dacă, tot avântându-se către ea, a şi cucerit-o?! Ori să menţinem nesoluţionat şi acest paradox, între o supremă evidenţă la capătul luptei împotriva *tuturor* evidenţelor, înrudită cu lupta împotriva silogismelor... prin intermediul altor silogisme!?

O altă întrebare priveşte măsura în care Şestov le este fidel *şi* infidel lui Pascal, lui Kierkegaard, lui Dostoievski, măsura în care, explorându-i cu devoţiune, îi mai şi manipulează într-un mod împătimit. Am încercat într-o carte a mea cu subtitlul *Tragedia subteranei* (*Dostoievski*, 1968, reed. 2000 şi 2004), să identific modul partizan în care, în studiul *Lupta împotriva evidenţelor* (din volumul *Revelaţiile morţii*), Şestov îl „trage” pe Dostoievski spre Nietzsche şi spre sine însuşi, prin echivalarea romancierului cu doar unele personaje ale sale, şi anume cu „nihiliştii”. Tendinţa aceasta n-avea să dispară nici din referirile la Dostoievski din alte eseuri, în care „omul din subterană” va apărea din nou ca principal, aproape unic, *alter ego* al scriitorului, cu punerea între paranteze a antinihiliştilor, exponenţi ai idealului creştinesc. Dostoievski ar fi susţinut el însuşi, potrivit comentatorului, nevoia de a scoate batjocoritor limba întregii insuportabile lumi împrejmuitoare. „Doi ori doi fac cinci” e hipertrofiat, în această interpretare, în adevărul dostoievskian întreg, cu amputarea atât a credincioşilor din acele povestiri sau romane, cât şi a credinţei autorului lor. Exemplul e caracteristic, semnalizează mai înainte sugerata ambiguitate: „lupta *împotriva* evidenţelor” surclasează „lupta *pentru* evidenţe”. Oricum, nu e vorba despre oarecari evidenţe demne de acest nume, ci doar despre o înfrigurată căutare a unui îndepărtat liman. Dar observăm – atât în acest caz, cât şi în altele – prioritatea netă acordată demolării unui întreg fals edificiu presupus neconvenabil omului. Faţă de acţiunea principală, nu mai poate fi vorba de o altă propriu-zisă edificare, căci ea ar pretinde noi principii, refuzate... din principiu. Nu avem a ne mulţumi cu mai mult decât cu căutarea. Transcendenţa, revelaţia, dreapta judecată, nemurirea

salvatoare nu pot fi certitudini pentru că ele nu stau *defel* în puterea noastră: nouă nu ne este dată decât speranţa, decât năzuinţa...

Şestov se afirmă, în primul rând, ca un revoltat, ca un „nihilist” (aşa l-au receptat şi Camus, şi Fondane). Afirmaţiile sale sunt mai cu seamă negări, el e un maestru al negaţivităţii în raport cu o sumedenie de pozitivităţi detestate. Principalii săi predecesori recunoscuţi sunt acei occidentali şi acei ruşi care au pus sub semnul întrebării sau chiar au contestat ordinea îndeobşte acceptată. Nu degeaba îl întovărăşeşte obsesiv, pe parcursul întregii vieţi, Nietzsche. Şi nu întâmplător îi amendează el, în cartea sa postum apărută, atât pe Soloviov, cât şi pe Berdiaiev, furaţi, pasămite, de dorinţa de a găsi reechilibrări facile, întrucâtva „iluministe”; iar de la Soloviov acceptă doar turnura finală, iarăşi apocaliptică şi autentic prevestitoare a secolului douăzeci, din *Trei dialoguri*... Pe de o parte, avem – aşadar – o seamă de radicale „polemici cordiale” (precum cele cu Husserl), pe de altă parte, unele „frăţietăţi adverse” (ca acelea cu Berdiaiev). În aceste delimitări, Şestov e unul dintre gânditorii cei mai radicali din veacul său şi din toate timpurile. Are dreptate Fondane când îl consideră mai radical decât Kierkegaard, întrucât el, Şestov, nu ar accepta nici un *subterfugiu* al supravieţuirii.

Ne putem însă întreba din nou dacă înşurubarea în absurd, explorarea lui neînfricată, nu se metamorfozează cumva nu doar în elogiul absurdului, ci şi într-o permanentizare a lui, adică într-o aproape-fatalitate din care nimic nu-l mai salvează pe om: nici lauda libertăţii depline, nesubordonată necesităţii şi necorelată în vreun fel cu ea, nici lauda credinţei neîntemeiate pe cunoaştere, sfidând orice fruct din pomul edenic. Pe parcursul atâtor relativizări, absolutul invocat riscă aneantizarea. De la un moment dat, absolutizate nu mai sunt decât relativizările. Forţând nota: regresiunea dincoace de bine şi de rău, înaintea cunoaşterii, într-o copilărie paradisiacă, s-ar putea dispensa chiar de divinitate, pe care, întrucât omul nu cunoaşte nimic, nici pe ea n-o recunoaşte.

Cercul absurd pare în cele din urmă un efectiv cerc vicios, o cvadratură a cercului. Să fie oare decisivă diferenţa de impas dintre o logică şi o

ilogică, dintre o raţională şi o iraţională cvadratură a cercului? Este oare de imaginat moartea, suferinţa, tragedia, absurdul, ca anume sedimentate în conştiinţă, altfel decât cu ajutorul conştiinţei, împovărate de însemnele ei? Şi fără acestea nu ar dispărea şi acelea, într-o indistincţie despre care să nu mai avem ce spune? Nu ne antrenează şi „conştiinţa nefericită" pe un drum al antinomiilor insolubile? Şi cu ce altceva decât cu logica, cu raţiunea, cu ordonările gândului să aproximăm inclusiv trăirile îndurerate? Asta în filosofie, desigur, care interferează, dar nu se suprapune, cu poezia. Cum să faci însă filosofie după ce ai negat (aproape) întreaga filosofie de două milenii şi jumătate? Nu e numai problema lui Şestov, ci şi a altor existenţiali şi „existenţialişti", iraţionali şi „trăirişti". Şi nu e numai problema filosofiei (cum să statorniceşti o logică a ilogicului?), ci şi aceea a poeziei: cum să mai vorbeşti despre ceea ce nu mai suportă vorbire, cum să dai glas tăcerii? Iar dacă tăcerea nu e de mormânt, atunci eventual e doar un blocaj în dezarticularea unor senili şi în incongruenţa unor muribunzi: stadiul penultim explorat – grotesc şi tragic – de către unii maeştri ai „teatrului absurdului"...

Şestov nu cunoaşte decât tragicul. Dar în măsura în care el este pe de-a întregul absurd – blochează şi el totul. Nu chiar totul, din fericire: deoarece şi cu privire la ceea ce e situat „dincoace de bine şi de rău" – ne vorbeşte un om moral; după cum şi despre imposibilitatea rostirii coerente – glăsuieşte în chip coerent; iar laolaltă cu exproprierile partizane – rămâne intim ataşat de filosofie şi de mulţi gânditori, de literatură şi de numeroşi scriitori, de cultura ţării sale şi de întreaga cultură europeană. Aşa se metamorfozează, totuşi, negarea în edificare!

3

Înaintea cărţii *Apoteoza lipsei de temeiuri*, Şestov a mai scris trei volume: despre Shakespeare şi Brandes; despre Tolstoi şi Nietzsche; despre Dostoievski şi Nietzsche. Temele au fost comune, deoarece Brandes era cel care îl elogiase pe Nietzsche, cel de la sfârşitul vieţii sale conştiente, întru

nemăsurata satisfacţie a acestuia (prilej de mâhnită mirare pentru Şestov), dar îndeosebi din pricina ataşamentului nestrămutat al eseistului faţă de Shakespeare şi Tolstoi, Nietzsche şi Dostoievski – autorul său şi acum venerat.

Prin ce seamănă această a patra carte cu primele trei şi prin ce se deosebeşte de următoarele nouă? A fost scrisă din 1903 până în 1905, când a şi fost publicată – ani agitaţi ai istoriei naţionale, marcaţi de războiul cu Japonia şi culminând cu prima revoluţie rusă. Autorul nu face nici o referire la contexte sociale, dar ele pulsează în subtext, ca suplimentare îndemnuri pentru pesimismul afişat. Nu cedez ispitei legăturilor facile; nici nu dau cuvântului central din titlu un sens antislavofil, cu un tăiş vechi, contemporan ori premonitoriu – împotriva scriitorilor care şi într-un târziu vor prefera să se numească *pocivenniki*, „ai pământului”, „ai gliei”. Nu, *Apofeoz bezpocivennosti* trimite nu atât literal la *pociva*, „sol”, cât la sensul figurat – „bază”. La modul propriu, *pociva* e stratul de suprafaţă al pământului, din care se hrăneşte şi creşte vegetaţia. Aici însă *bezpocivennost'*, „lipsa unui sol în care să fii înrădăcinat”, nu sugerează defel vreo vinovată ruptură socială (de „popor”, de ţărănime), de atâtea ori denunţată în cultura rusă, ci tocmai contrariul, o lăudabilă desprindere filosofică de „rădăcinile” presupus stabile, de fapt răspunzătoare pentru distorsionările spiritului. Cu un alt termen, vizată este eliberarea din chingile „dogmatismului” (indicat în subtitlu). Legaţi de *pociva* sunt dogmaticii; cei ce preferă *bezpocivennost'* îşi afirmă libertatea faţă de orice „temei” impersonal. În original, „temeiul” dezavuat e la singular, dar aglutinează multe adrese. De aceea (şi pentru a nu duce gândul într-o direcţie nedorită, de pildă la nevoia „superficialităţii”) în titlul volumului românesc a fost preferat pluralul explicit, „temeiurile”, cele multe şi false, pe care gânditorii vor trebui să le refuze în totalitatea lor.

Cu ce echivalează „temeiurile” aflăm de la început şi ni se repetă mereu. Sinonimiile ar fi: „concepţia despre lume”, „punctul de vedere”, „adevărurile” prime şi ultime, imuabile şi eterne, „consecvenţa” speriată de contradicţii şi de schimbarea opiniilor, „demonstraţiile prin analogie”,

logica lui „A = A”. Toate acestea sunt la propriu lipsite de temei, nu se bazează pe nimic altceva decât pe invenţiile unor filosofi „obiectivi”, „ştiinţifici”, „magnaţi feudali ai spiritului”, Alexandru Macedoni ai sistemelor filosofice. Ei doresc cu nesăbuinţă să reducă omul la principii logice, viaţa – la legi, individualul – la generalizări, la generalităţi: ca şi cum ar fi nişte generali („agenţi şi poliţişti”) ai ştiinţei şi ai moralei. Ei mijlocesc, prin unificatoarele lor „întemeieri”, doar moartea!

Şestov îşi localizează vrăjmaşii în gândirea „întemeiată” şi în gânditorii robiţi „temeiurilor”. Este vorba de schemele logice, dogmele raţionale, prescripţiile intelective, totalizatoare şi totalitare, discursive şi încrezătoare în discursuri. Aşa s-a comportat încă Socrate, apoi Platon, încătuşând în Idei gândirea europeană (e interesantă „rima” criticii şestoviene, de la antipodul ştiinţelor, cu antiplatonismul lui Karl Raimund Popper, epistemologul prin excelenţă); după care chingile au fost strânse şi mai tare de către Descartes şi Kant. Filosofii au tot proliferat reducţionismele la „esenţe”, iar acestea au abătut gândul de la nerv şi nelinişte, de la suferinţe şi disperări. Oamenii se zbăteau în insomnii, dar erau împinşi în mrejele somnului dogmatic, al unor pseudoconsolări metafizice, altele decât cele profesate şi proferate de teologii medievali, nu mai puţin inutil compensatoare faţă de antinomiile omului modern.

De vină pentru pioasele minciuni dezarmante sunt metafizicienii descărnaţi, parcă fără de trup şi fără de patimi, precum acei împăraţi ai sălbaticilor care mănâncă în ascuns spre a nu fi zăriţi în ruşinoasa lor îndeletnicire. Nu mai puţin vinovaţi pentru falsuri sunt însă pozitiviştii de dată recentă, zăpăcind lumea cu „experienţa”, cu „legile”, cu „ştiinţa”, cu atâtea himere logice de care nimeni nu are cu adevărat nevoie – cum nu are nevoie de astronomie ori de chimie, nici mai utile şi, în orice caz, mai lipsite de fantezie şi de farmec decât astrologia şi alchimia. Pozitiviştii sunt rude apropiate ale idealiştilor mai vechi şi mai respectaţi. Şi unii, şi alţii îndoapă lumea cu idei şi idealuri indigeste, prefabricate, inclusiv cu o dubioasă moralitate. Materialiştii măcar nu ocultează problemele lumeşti în metafizică, precum idealiştii, iar unii dintre ei mai sunt capabili să facă şi

lucruri bune, nu ca acei moralişti care răspândesc imoralitatea prin invocarea unui bine himeric, neprofitabil, ca şi apriorismul transcendental sau cauzalitatea ştiinţifică.

Toţi vor să ne facă să „cunoaştem”, adică să „înţelegem” motivaţia fenomenelor: esenţele imuabile. Savantele lor „ultime” adevăruri şi soluţii nu ating însă pătimaşa sete de viaţă, cu atât mai puţin terifianta frică de moarte. Iar fariseicele chemări la altruism nu înăbuşă egoismul real şi vital, după cum nu-l ajută nici pe bătrân să nu se mai simtă bătrân şi ofensat de condescendenta stimă a tânărului încă inconştient de ce-l aşteaptă şi pe el.

Socrate moare, şi Platon ni-l înfăţişează acoperindu-şi moartea printr-o vorbărie necontenită. Kant inventează „lucrul în sine” spre a ne dezobişnui de „lucrurile pentru noi”. Hegel manipulează „dialectica” tot ca să acopere experienţele primejdioase ale existenţei. Iar profesorii germani Külpe, Paulsen, Jodl, Windelband, Riehl ajung să înlocuiască filosofia cu istoria filosofiei, revarsă paleativele în mediocre tomuri groase de aşă-zisă înţelepciune, vârându-şi rarii cititori în jugul teoriei cunoaşterii şi al altor asemenea teorii. Soluţia preconizată seamănă, în cele din urmă, cu peretele de sticlă din acvariu separând o ştiucă de peştii cei mici, pentru ca atunci când ea încearcă să-i vâneze să-şi rănească botul, iar pe urmă, pe baza experienţei, să se liniştească, să nu mai încerce nimic, chiar după înlăturarea opreliştii despărţitoare...

Aceasta e demonstraţia *contra*. Din argumentele *pro* nu lipsesc gânditorii preferaţi, la loc de cinste Nietzsche, dar de astă dată pe larg Schopenhauer şi, desigur, Pascal. Scriitorii sunt mai des şi mai copios invocaţi. Care dintre ei? Shakespeare, Cervantes, Musset, Voltaire, Goethe, Schiller, Börne, Ibsen, dintre străini, şi o sumedenie de ruşi: Karamzin, Puşkin, Gogol, Lermontov, Turgheniev, Goncearov, Tolstoi, Dostoievski, Şcedrin, Cehov ş.a. Lupta împotriva robiei filosoficeşti au purtat-o şi unii cugetători, însă cu mai mult succes poeţii. Logicii dogmatice *a priori* ei i-au opus trăirile vii *a posteriori*. Nici trăirile descrise nu se confundă, desigur, cu viaţa, dar înfăţişând grozăviile parcurse de ei şi de eroii lor, artiştii salvgardează freamătul existenţei individuale, tragedia ireductibilă,

absurdul ineluctabil. Scriitorii sunt însă – să nu uităm – nu doar „aleşi”, ci şi oameni, deseori oameni de nimic, ca îndeobşte omul; sunt plini de har şi de păcat; măcar sunt cinstiţi, spun chiar adevărul, câte un adevăr neasemănător cu un altul, îşi mai şi schimbă convingerile, mai acceptă şi lipsa de temeiuri; deşi mai şi eşuează uneori în idei-refugiu: moralitatea bătrânicioasă, generozitatea de paradă, mulţumirea de sine – toate incompatibile cu cercurile infernale explorate şi cu apropiata moarte...

Şestov alege de astă dată mai mulţi sprijinitori dintre scriitori decât dintre filosofi. Claustrării savantului de cabinet între cei patru pereţi el îi preferă însingurarea creatorului artist, care nu vrea să „demonstreze” nimic (înspăimântătoarele demonstraţii operate de natură nu au, oricum, echivalent), ci se mulţumeşte să ni-i „prezinte”, cu forţa fanteziei sale, pe Hamlet, Don Quijote şi Faust, pe Tatiana lui Puşkin, Elena lui Turgheniev şi Lizaveta Smerdeaşciaia a lui Dostoievski, Nikolenka Irteniev al lui Tolstoi, Ivanov al lui Cehov şi „omul din subterană” al aceluiaşi Dostoievski. Pentru scriitori contează lumea, nu „concepţia despre lume”, ei receptează „fără-de-legea”, nu legile, impun câte un adevăr personal, nu „adevăruri” impersonale: prin ei viaţa se apără de cimitirul ei logic!

Ironiile nu ocolesc câte un artist neasemuit, de pildă pe „contele Tolstoi”, contemporanul aproape octogenar, tocmai pentru că acesta a căzut şi el pradă învăţăturilor moralizatoare, ideilor sale neprihănite, dorinţei de a ne, dar mai ales de a *se* consola în faţa morţii iminente, ca un disimulat solipsist. Şestov recunoaşte în Tolstoi pe „marele scriitor al pămîntului rusesc”, ca atare invocat în scrisoarea de adio a lui Turgheniev, dar i-l preferă pe Dostoievski, „marele artist al amarului omenesc”. Căci Turgheniev însuşi, după ce descoperise „omul de prisos” şi descrisese acea terifiantă execuţie la care asistase, a mai eşuat şi el în moralizări „tolstoiste”, pe când Dostoievski a descris cu neiertare ferocitatea semenilor săi (şi propria lui ferocitate, exhibată), iar Cehov a refuzat – exemplar – subterfugiul oricărui „punct de vedere” în umila „arătare” a mizeriei omeneşti...

Şestov se ocupă de „eternul feminin” la scriitorii ruşi (II, 7) şi de apărarea în manieră rusească a „echităţii” (II, 11); în două ample fragmente (I, 22 şi II, 45) pune chiar un diagnostic „spiritului rusesc”, la fel şi altfel decât o fac Ceaadaiev, Herzen, Soloviov, S. Bulgakov sau N. Berdiaiev. Accentul e cel tradiţional, pus pe diferenţa specifică a rusului faţă de vest-european. Rusul ar fi prea deschis, naiv, tânar, neexperimentat, în plus mereu nemulţumit, critic, maximalist, gonind după idealuri văzute ca miracole, neîncetat înnoite, după infirmarea celor precedente. Pe rus îl obsedează nevoia sincerităţii, dorinţa de a se confesa, de a-şi da în vileag toate acele porniri contradictorii, îndoielnice, abjecte, pe care occidentalul le tăinuieşte. Apusul l-a statornicit pe om, graţie evoluţiilor îndelungate, într-un individualism mai pragmatic. Şestov recunoaşte limpede ascendentul Vestului civilizat; nesăbuinţa confraţilor săi îl fascinează totuşi, de aceea nu-şi poate lua privirile de la Dostoievski.

Dualităţile autorului nu se opresc aici. El explorează tenebrele şi le proiectează în faţa noastră cu limpiditate. Are un stil fin, cizelat, transparent, rezultat al unei îndelungate ucenicii pe lângă eseiştii francezi. Şi aceia fuseseră moralişti – nici el nu este altceva. În diatribele la adresa „binelui” convenţional şi filistin, moralitatea intrinsecă stilului se împacă de minune cu moralitatea explicită a elogierii valorilor. Insuficienţa raţiunii el o expune raţional. Împătimirea lui rusească trece prin cizelarea intelectuală proprie Occidentului şi „occidentaliştilor” din preajmă.

Dualitatea patronează şi forma cărţii. Încă din *Introducere,* sistemului filosofic îi este opusă libertatea gândului, exteriorizată în maniera aforistică a expresiei. Cele două motouri germane, „Prea fragmentare sunt lumea şi viaţa” (H. Heine) şi „Numai pentru cei ce nu ameţesc” (Fr. Nietzsche) comunică între ele. Al doilea – explicat în ultimul fragment – pune faţă în faţă proza pedestră a vieţii şi poezia ei înaripată, monotonia şesului şi piscurile ameţitoare, spre a opta, nietzschean neoromantic, în favoarea escaladei aventuroase. Cel dintâi justifică, prin diversitatea existenţei, fragmentul ca modalitate literară şi filosofică de mărturisire. Cărţile premergătoare ale lui Şestov au tatonat *fondul* acestei direcţii; acum el îi

conformează şi *forma.* Continuă tradiţia – antitradiţională ca antisistem – a lui Schopenhauer şi Nietzsche. Constatăm totuşi pendulări între pulverizarea de după enunţul introductiv (122 fragmente ale părţii întâi) şi ulterioarele demonstraţii mai ample (numai 46 fragmente în partea a doua). Dincolo de aspectul cantitativ, Şestov reia şi el, ca şi Nietzsche, temele lui obsedante, ceea ce împrumută patosului său antisistemic o involuntară nuanţă sistematică. Altfel nici nu se putea la gânditori consecvenţi până şi în afirmarea inconsecvenţei, repetând nevoia irepetabilităţii în toată creaţia lor: ca pe un imperativ al lipsei de imperative!

Mai rămâne chestiunea deosebirii dintre această carte şi cele de mai târziu, din emigraţie. O diferenţă am şi sugerat – interesul precumpănitor pentru scriitori; el nu va dispărea niciodată, dar se va păstra din ce în ce mai mult în subordinea interogaţiilor „blestemate” ale filosofilor. Specifică mai este şi preocuparea pentru imanentul greu încercatei vieţi a fiecărui individ. Proiecţiile în transcendent sunt minime, şi ele critice, disociative. Observaţia e leagată de cea anterioară, literatura preferă lumescul, metafizica o frecventează mai asiduu filosofia şi teologia. Deocamdată, antropocentrismul nu cedează teocentrismului. Reabilitarea protestantismului luteran de învinuirile lui Dostoievski vizează vinovăţiile pământeşti ale catolicismului şi îndreptăţitul protest faţă de ele din partea omului – fiinţă prin excelenţă *protestatară*! Întâlnim două trimiteri la aceeaşi parabolă evanghelică, cea a fariseului şi a vameşului (Luca: 18), doar cu prilejul din urmă fiind în treacăt invocată şi provenienţa lui Iisus dintr-o altă lume decât aceasta. Autorul explorează îndeobşte avatarurile oferite omului *aici,* mai degrabă de către o natură insensibilă decât de impenetrabila voinţă divină. Iov e nefericit, dar încă nu se angajează în cearta cu divinitatea. Mefient deocamdată faţă de orice metafizică, Şestov nu plonjează în antinomiile credinţei; el se mulţumeşte cu un neiertător diagnostic pământean. Din acesta derivă atât negările, cât şi afirmaţiile. Disputa dintre raţiune şi iraţionalitate, logică şi absurd, sistem şi fragment atestă un explorator al condiţiei umane şi un paradoxal moralist de marcă.

Cartea îi încântă pe adepţii osmozei dintre filosofie şi literatură. Însetaţii nu numai de înălţimi, ci, mai cu seamă, de libertate descoperă – ori redescoperă – prin lectura ei un eseist singular, neîngrădit de canoane. Poate să-i şocheze, dar, cu siguranţă, le stârneşte independenţa: de bună seamă, printr-o raportare *pro* şi *contra*, îndeobşte proprie gândirii libere.

10 Alături de alte surse, am folosit cu precădere *Datele de bază ale vieţii lui Lev Şestov*, anexa alcătuită de N.B. Ivanov la ediţia rusă, *Apofeoz bezpocivennosti*, 1991, Leningrad, Editura Universităţii din Leningrad, ediţie după care Janina Ianoşi a tradus *Apoteoza lipsei de temeiuri*, apărută în 1995, la Editura Humanitas.

GHEORGHI PLEHANOV – DESPRE TEORIA ARTEI

1

Karl Marx a trăit din 1818 până în 1883. A refuzat să se considere „marxist”, cu atât mai puţin a avut în gând vreo „estetică marxistă”. Prietenul şi colaboratorul său, Friedrich Engels, născut în 1820, i-a supravieţuit până în 1895. A îngrijit moştenirea lui Marx şi i-a comentat viziunea filosofică, economică, socială. Printre formele de conştiinţă a inclus arta, fără a o privi îndeaproape. Abia alte personalităţi din social-democraţia europeană, ataşaţi Internaţionalei a II-a, socialistă, au început, tot către finele veacului al XIX-lea, să aplice principiile lui Marx – artei. Pornind de la „concepţia materialistă a istoriei” şi „determinismul social”, ei au configurat o direcţie în estetică, numită – atunci sau ulterior – „marxistă”.

Ginerele lui Marx, Paul Lafargue (1842–1911), a scris eseuri despre literatură, cu deosebire despre cea franceză. În acelaşi deceniu, 1886–1896, Constantin Dobrogeanu-Gherea (1855–1920) a elaborat studii de critică, istorie şi teorie literară, cu generalizări de estetică implicite sau explicite. Cronologic, Lafargue şi Gherea au deschis şirul teoreticienilor generaţiei imediat următoare lui Marx dornici să-i folosească metodologia în

explicitarea faptelor cu relevanţă artistică. Criticul român a dovedit un plus de extensie, rigoare şi perspicacitate: calităţi intrinseci necunoscute şi nerecunoscute în străinătate, la drept vorbind rareori şi în propria sa ţară.

În *Artiştii-cetăţeni* (1894), Gherea notează: „Dintre biografii şi scriitorii citaţi aicea, afară de Mehring, nici unul n-are principiile mele socialiste […]". E vorba de Franz Mehring (1846–1919), lucrarea căruia *Die Lessing-Legende* (1893) a fost apreciată încă de Engels; alte articole şi eseuri ale sale aveau să fie publicate în răstimpul dintre 1891 şi 1914. Aşadar, în grupul istoricilor şi teoreticienilor literari timpuriu descinşi din Marx, într-o succesiune aproximativă, Mehring e situat temporal ceva mai târziu, în majoritatea scrierilor consacrate artei. Plehanov, cum vom vedea, îl precede întrucâtva.

Cu prilejul celui de al IV-lea Congres al Internaţionalei a II-a, de la Londra, Gherea i-a trimis lui Plehanov o scrisoare. Relaţia dintre cei doi socialişti nu poate fi totuşi extinsă asupra cercetărilor de estetică: respectivul an, 1896, era unul final pentru activitatea criticului literar Gherea, dar premergător anului de cotitură în munca lui Plehanov pe acest tărâm. În domeniul particular urmărit aici, Plehanov aparţine unui segment ulterior lui Gherea. Convenţional, aş putea departaja „un deceniu Gherea", urmat de „un deceniu şi jumătate Plehanov", îmbogăţit prin cunoştinţe suplimentare şi un orizont mai larg.

Cronologic, Lafargue, Gherea, Plehanov şi Mehring oferă probe incipiente ale interesului pentru artă prin intermediul concepţiei lui Marx despre istorie şi societate. În cadrul orientării „marxiste" timpurii din estetică, în măsura în care o consemnează, istoricii occidentali ai domeniului obişnuiesc să-i acorde rolul principal anume lui Plehanov.

2

Gheorghi Valentinovici Plehanov s-a născut la 29 noiembrie (11 decembrie) 1856 într-un sat din gubernia Tambov, în familia unui nobil de rang modest. În tinereţe a participat la mişcarea narodnică. În 1880, a

emigrat şi a trăit 37 de ani în ţări occidentale. Din 1882–1883, a devenit adept al gândirii lui Marx. A întemeiat prima organizaţie socialistă rusă, a fost un exponent rus de vază al Internaţionalei a II-a, a scris primele lucrări social-democrate ruseşti. În afara politicii, s-a dedicat precumpănitor filosofiei.

La începutul secolului următor s-a raliat, în confruntările din mişcarea muncitorească rusă, aripii „menşevice”, opusă fracţiunii „bolşevice” de sub conducerea lui Lenin. A îmbinat şi ulterior filosofia marxistă cu politica antibolşevică.

A revenit în Rusia după Revoluţia din Februarie 1917 şi a susţinut Guvernul Provizoriu. A întâmpinat negativ Revoluţia din Octombrie, după care s-a refugiat în Finlanda, unde a murit de tuberculoză, la 30 mai 1918. A fost înmormântat la Petrograd.

În ciuda adversităţii îndelungate faţă de Lenin, acesta i-a apreciat contribuţiile filosofice, promovând editarea lor postumă. În perioada dominată de Stalin, propagandiştii acestuia l-au lăudat şi admonestat cu schimbul. Considerat în Rusia sovietică *prea puţin marxist* (pentru neaderenţa la Lenin), în Occident exegeţii l-au apreciat deseori ca fiind *mult prea marxist* (în sensul unei interpretări „ortodoxe” a ideilor lui Marx).

Plehanov a fost preocupat de literatură încă din 1885, dar şi-a limpezit opiniile estetice abia în ciclul studiilor din 1897, an de cotitură în gândirea lui. Contribuţiile sale în teoria artei acoperă un lung răstimp, în principal de la *Scrisori fără adresă* (1899–1900) până la *Arta şi viaţa socială* (1912–1913).

Ca estetician, Plehanov este şi continuă să fie un om marcat de sfârşitul veacului al XIX-lea. Deşi a trăit până după războiul mondial şi revoluţia socialistă, teoria artei pe care a îmbrăţişat-o rămâne înrădăcinată în idei anterioare acestor evenimente; ea prelucrează tradiţii şi valori din perioada sa de maturitate.

Au fost relevate infuzii kantiene, darwiniste, pozitiviste în interpretarea pe care a dat-o judecăţii estetice de gust ori coeficienţilor săi „naturali” şi „sociali”; ca şi interesul faţă de raportul dintre Bielinski şi Sainte-Beuve,

pentru romantism şi impresionism, Ibsen şi Tolstoi. Cercul preocupărilor e localizabil în timp. La fel – marxismul îmbrăţişat. Georg Lukács îi situează, de o parte, pe Plehanov şi Mehring, ataşaţi aproape exclusiv „materialismului istoric”, de altă parte, pe Lenin, accentuând „materialismul dialectic”: o distincţie irelevantă astăzi, dar cu un sâmbure cronologic al aderenţelor demn de reţinut. Opţiunile marchează şi neaderenţele. Plehanov e dezinteresat atât de „literatura proletară”, cât şi de „arta socialistă”. Vor fi ridicole tentativele postume de a-l ataşa premergătorilor „realismului socialist”; şi nu doar pentru că (deşi apreciase alte scrieri de Gorki) nu îi plăcuse romanul *Mama*, de la care îndeobşte se revendica „metoda” stalinistă; ci fiindcă analizele lui vizau aproape întotdeauna *trecutul* culturii artistice, îndepărtat sau apropiat.

În ce sens a fost Plehanov „marxist”? Primordial, prin adeziunea, în deplină cunoştinţă, la textele de maturitate ale lui Marx. Nu avea cum să le cunoască şi pe cele de tinereţe, publicate târziu; şi nici majoritatea enunţurilor despre literatură şi artă, reunite şi intrate în circulaţie mult după activitatea sa. Marx cel antum îi fusese principalul sprijin. În temeiul scrierilor lui de economie, sociologie şi istoriografie, Plehanov preconiza o *direcţie* concrescent estetică, nu neapărat prin citarea predecesorului. Acelaşi set de scrieri precumpănitor antume a marcat şi alte extensii timpurii în alte domenii culturale particulare.

Aşadar, Plehanov a corelat teoria artei cu principiile gândirii lui Marx. A devenit primul teoretician marxist, de rezonanţă europeană, al artei, şansă de care – cum am spus – Dobrogeanu-Gherea încă nu beneficiase în 1886–1896. Aflat în Occident, Plehanov putea accede la acest statut abia în 1897–1913.

3

Avea un orizont intelectual vast. Cunoştea limbile de circulaţie europeană. Mânuia o întinsă cultură ştiinţifică şi artistică. Stăpânea acumulările teoretice recente de sociologie şi antropologie. Era istoric al

filosofiei, al literaturii şi al artelor plastice. Descindea din marea filosofie germană. Kant şi Hegel îl susţineau în propriile demersuri estetice. Nu îl ocolea nici pe Darwin, care de pe la mijlocul secolului fascinase atâţia cărturari. Studia istoriografia franceză şi pozitivismul francez, pentru înţelegerea dinamicii sociale, respectiv, pentru a susţine determinări de civilizaţie şi structurări artistice. Era ataşat şi tradiţiei criticilor ruşi cu orientare radical democratică, la rândul lor îndatoraţi filosofiei germane şi antropologiei franceze.

După filosofia spiritualistă germană – şi polemic la adresa ei – apăruseră varii orientări engleze, franceze şi ruse programatic *ştiinţifice*. Plehanov le urma îndeaproape. Îi continua în căutările proprii pe un Spencer, Taine ori Bielinski. Din nou, situaţia lui ne apare ca similară cu cea a lui Dobrogeanu-Gherea, care, în polemica lui cu Titu Maiorescu, optase pentru ştiinţele particulare, împotriva speculativismului filosofic. În studiile *Asupra criticei metafizice şi a celei ştiinţifice* (1891), *Asupra esteticei metafizice şi estetice* (1893), Gherea se opusese „esteticei metafizice platoniano-schopenhaueriene" şi susţinuse „estetica ştiinţifică modernă" în devenire, o estetică îndatorată psihologiei şi sociologiei. „Estetica depinde foarte mult de alte ştiinţe în formaţiune, de *sociologie*, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înţeleg nici oamenii de ştiinţă care se ocupă de estetică."

Pe care îl înţeleg, în schimb, Plehanov şi Mehring. Ei caută să îmbine tradiţiile filosofiei idealiste germane (Kant, mai cu seamă) cu acumulările unor ştiinţe descriptive şi analitice. Succesiunea etapelor nu e greu de recapitulat. Kant şi Hegel au dominat o vreme conştiinţele, apoi s-a produs „răscoala" pozitivă şi pozitivistă la adresa lor. Hegelieni ca gestaţie, Taine în Franţa, Cernîşevski în Rusia au ajuns la efecte antihegeliene. Hegel fusese „teza" speculativă; urma „antiteza" de tip ştiinţific, inclusiv în filosofie, cu înrădăcinări, de la caz la caz, în biologie şi fiziologie, psihologie şi antropologie, etnologie şi etnografie, sociologie şi istorie. „Antiteza" era analitică, fora în adânc şi pe parcele, acumula date şi fapte, experimenta şi numai după aceea enunţa concluzii. Plehanov este situat

întrucâtva la confluenţa ambelor continuităţi. Din acest punct de vedere, e mai apropiat variantei ruse, antropologic-filosofică, decât celei vest-europene, pozitivistă. El urmăreşte o filosofie care să fie implicit ştiinţă: nu vrea să piardă „lărgimea” cucerită de filosofia antică şi modernă, ci doreşte s-o conjuge cu „profunzimea” riguroasă din ultima vreme. O „filosofie ştiinţifică” sau o „ştiinţă filosofică” urmăreşte el şi în teoria artei, de aceea se aventurează pe cărări recent explorate de ştiinţe particulare. Estompează îngustimea pozitivistă prin cuprindere, deşi osmozei depline îi substituie mai degrabă pendularea între, de pildă, biologie şi sociologie sau etnogeneză şi filosofie a istoriei, verigi duale pe parcurs reunite şi din nou disociate, cu precumpăniri diverse de la caz la caz. Preconizează studii de istorie aplicată, de la investigaţiile asupra omului primitiv pe cale de civilizare, până la analizele sociale contemporane. Adună un material faptic variat, chiar divergent. În acord cu alţi cercetători din epocă, acordă întâietate „genezei” faţă de „structură”. Îl atrage un nou mod „heraclitian” de a urmări devenirea, opus fostelor sisteme „eleate”, constructiv-sistemice.

E unul dintre motivele înlocuirii „sistemului estetic” (şi a esteticii propriu-zise, în măsura în care ea pretinde un anume constructivism) prin incursiuni mobile în istoria şi teoria artei. Plehanov este numai mediat estetician, înainte de toate el e istoric al artei şi teoretician al istoriei artei; în speţă şi cu deosebire – *sociolog* al literaturii şi al artelor plastice. El reţine cu deosebire joncţiunea dintre critica-istoria-teoria artei şi filosofia lui Marx, fără a zăbovi în posibile medieri estetice de natură sistemică. Preia relativ direct unele idei diriguitoare din estetica lui Kant şi Hegel. Îl invocă des pe Bielinski, refractar generalizărilor conceptuale şi categoriale întinse (preferate de tânărul Cernîşevski, dar într-un mod relativ simplist). Plehanov nu năzuieşte spre o altă ordine cuprinzătoare de precepte estetice decât cea enunţată de predecesori iluştri. Dacă e să-mi asum o inadvertenţă terminologică: îl preocupă *analiticele generalizatoare*, în ele însele generalizatoare şi ca atare relevante filosofic.

Practic, avansează de la „particular” la „general” şi revine imediat la „particular”. Îl sprijină în această metodologie critica franceză şi cea rusă

(din nou, ca şi pe Gherea). Dintre ruşi, locul prim i-l acordă lui Bielinski, recunoscându-i şi pe Cernîşevski sau pe Dobroliubov. Adepţii orientării plebee, democrate şi utopice din istoria de emancipare îi susţineau propriile demersuri din mişcarea socialistă.

Plehanov mai avea în vedere şi o împrejurare rusească esenţială, din secolul al XIX-lea: preponderenţa factorului estetic, mai cu seamă literar, în viaţa publică. Literatura se constituise în principala manifestare spirituală a ţării, într-o „mare putere” de care oficialităţile se temeau şi ţineau seama; o prezenţă care absorbea în orbita ei politica, filosofia, moralitatea, întrucâtva chiar ştiinţa (desigur, ştiinţele umane). Literatura fusese şi continua să fie terenul privilegiat al bătăliilor de idei; corespunzător, la loc de frunte avansa şi critica literară. În Europa occidentală, în prim-plan trecuseră, de o vreme, politica, secondată de filosofie, literatură, arte. În Anglia şi în Franţa, limpezirile preconizau sfera nemijlocit publică, asumat socială; spre deosebire de Germania unde, paradoxal, tocmai întârzierile şi compromisurile menţineau în avanscenă valorile spirituale, ca mediatoare ale intereselor reale. În ansamblu însă, Occidentul favoriza politica, drept acţiune deschisă şi gândire liberă, racordate la care, prin acorduri şi dezacorduri, îşi regăsiseră locul nu numai artele, ci şi teoriile despre artă. Sensibil diferit se desfăşurase istoria cugetării ruse. După înfrângerea decembriştilor şi pe tot parcursul domniei lui Nicolae I, ea nu mai avusese posibilitatea să se exprime politic, decât în modalităţi indirecte, îndeosebi prin literatură. În rare situaţii şi doar ulterior avea să redobândească politicul şi o funcţie culturală decisivă.

Întâlnirea unei părţi din intelectualitate cu moştenirea lui Marx, întâlnire datorată în primul rând lui Plehanov, s-a produs în aceste condiţii silnice. Şi nu a fost întâmplătoare orientarea acestuia spre artă şi estetică. În rând cu alte personalităţi, a dorit „retragerea şi regruparea” spre şi prin artă, atunci când filosofia nealiniată şi politica nonconformistă nu puteau avea sorţi de izbândă. Abia trecerea dintr-un secol într-altul a permis, lui şi altor cărturari, asumarea pe faţă a unei politici radicale, fie de sine stătător, fie în coroborare cu componente filosofice şi estetice.

Privită retrospectiv, în a doua jumătate din veacul al XIX-lea estetica europeană a trecut prin mai multe faze, succesive ori concomitente, alternative sau legate între ele: variaţii postkantiene şi posthegeliene, în consens cu Kant şi Hegel ori polemice la adresa lor; acumulări în fiziologie şi psihologie, antropologie şi sociologie; confruntări între „formalism” şi „conţinutism”, între punctul de vedere autonomist şi cel utilitarist, între „arta pentru artă” şi „arta cu tendinţă”; mutaţia de la romantism la realism şi naturalism, apoi la impresionism. Contribuţiile au aparţinut unui Ruskin, Spencer, Taine, Comte, Fechner, Helmholz, Volkelt, Lipps, Groos şi multor altor autori.

De la un moment dat au apărut şi teoreticieni ai artei permeabili faţă de ideile lui Marx. La Plehanov, relaţia din urmă a fost conştientă şi dominatoare, totdeauna în posesia tradiţiilor occidentale şi ruse de altă natură şi a unui vast material aplicativ. A fost astfel în măsură să încerce elaborarea punţilor de legătură între felurite surse. A impregnat filosofia de concreteţe ştiinţifică, i-a conferit ştiinţei un orizont filosofic. Întâlnirea lor a explicitat-o prin fapte de artă, de la cele străvechi până la cele moderne. A supus investigaţiei literatura şi artele plastice. A preconizat incursiuni genetico-sociale ori socio-genetice. Aceste demersuri istorice limpezesc implicit faza istorică în care au fost ele întreprinse.

4

Enumăr cronologic principalele lucrări consacrate de Plehanov literaturii ruse şi universale, istoriei gândirii estetice şi teoriei artei.

Se confruntă mai întâi cu *Beletriştii noştri narodnici*, anume cu Gleb Uspenski (1888), S. Karonin (1890), Nikolai Naumov (1897).

Anul 1897 e decisiv pentru elaborarea poziţiilor sale de fond şi aplicative. Acum îşi publică primele studii despre Bielinski şi Cernîşevski: *Bielinski şi realitatea naţională*, *Concepţiile literare ale lui V.G. Bielinski*, *Teoria estetică a lui Cernîşevski*; precum şi polemicile cu Volînski, Skabicevski şi Lanson, în cadrul recenzării cărţilor lor: *A.L. Volînski*

„Criticii ruşi. Însemnări literare”, *„Istoria literaturii ruse contemporane din anii 1848–1893*” *de A.M. Skabicevski*, [*Două recenzii asupra cărţii lui G. Lanson de istorie a literaturii franceze*].

Primul studiu generalizator de teoria artei, *Scrisori fără adresă* (1899–1900) încheie veacul.

În primul deceniu al următorului secol publică multe articole: *14 decembrie 1825* (1901), *Despre romanul lui von Polenz „Ţăranul*” (1902), *Fetiţa Malaşa* şi *Asupra psihologiei mişcării muncitoreşti* (1907). Acum compune primul studiu voluminos despre *Henric Ibsen* (1906), enunţă generalizările estetice din *Literatura dramatică franceză şi pictura franceză a secolului al XVIII-lea, din punctul de vedere al sociologiei* şi din *Mişcarea proletară şi arta burgheză* (1905), urmate de *Prefaţă la cea de a treia ediţie a culegerii „Douzeci de ani*” (1908).

Curând apare lucrarea polemică *Evanghelia decadenţei* (1909) şi debutează ciclul articolelor despre Tolstoi, care continuă şi la începutul deceniului următor: *O greşeală simptomatică* (1907), *Tolstoi şi natura* (1908), *Însemnările unui publicist* (1910), *Amestecul reprezentărilor* (1910), *Karl Marx şi Lev Tolstoi* (1911), *Din nou despre Tolstoi* (1911). În ultimii doi ani reia teme tratate şi anterior: *Fiul doctorului Stockman* (1910), *Concepţiile literare ale lui N.G. Cernîşevski* (1910), *Un secol de la naşterea lui V.G. Bielinski* (1911), *Vissarion Bielinski şi Valerian Maikov* (1911), *Dobroliubov şi Ostrovski* (1911).

Apoi tipăreşte ultima şi, probabil, cea mai importantă sinteză teoretică, *Arta şi viaţa socială* (1912–1913), în care îşi definitivează estetica sociologică.

La distanţă, mai văd lumina tiparului, antum sau postum, incursiuni în literatura rusă din veacul al XVIII-lea, în plan global: *Ideea socială în beletristică* (1917), sau cu adresă precisă: *Lomonosov* (1915), *D.I. Fonvizin* (1917) *Activitatea lui N.I. Novikov* (1919), *A.N. Radişcev* (1923); precum şi materiale despre contemporani: *Din amintirile lui G.V. Plehanov despre A.N. Skriabin* (1916), *Trei scrisori ale lui G.V. Plehanov către A.M. Gorki* (1923) ş.a.

Succinta trecere în revistă de titluri sugerează şi compartimentele tematice preconizate. Plehanov se dovedeşte un avizat istoric al literaturii ruse premoderne, clasice şi contemporane lui, preocupat de substanţa unor momente de confruntări istorice. Opţiunile îi transpar limpede în cele şase articole despre Tolstoi, paralele în timp cu ciclul adnotărilor lui Lenin consacrat aceluiaşi, deşi divergente în aprecieri. Prilejurile sunt cei 80 de ani ai romancierului (1908) şi moartea sa (1910). Şi cu această ocazie iese la iveală specificul preocupărilor lui Plehanov. El recunoaşte arta lui Tolstoi ca excepţională, dar o invocă rar şi n-o analizează aproape deloc. Urmăreşte „tolstoismul” ca pe o ideologie derivată mai mult din condiţii biografice moşiereşti decât din ataşamente utopic-„ţărăneşti” (precum în interpretarea lui Lenin). Centrarea pe conţinutul ideologic estompează complexitatea formei artistice. Favorizarea dominantei respective produce înfruntarea cu Dmitri Merejkovski şi Zinaida Hippius. Disproporţia de accent iese la iveală de fiecare dată când în centrul discuţiei nimeresc artişti mai puţin doctrinari, precum în analiza pieselor lui Henric Ibsen sau în fragmentul din *Arta şi viaţa socială* despre Knut Hamsun (un studiu care reia şi critica „decadentismului”).

Alături de acest prim teritoriu, al istoriei literaturii ruse şi universale, e prezent un al doilea, dedicat istoriei concepţiilor estetice ale lui Bielinski şi ale urmaşilor săi, şi un al treilea, care generalizează aspecte din teoria artelor plastice (pe lângă cele literare) şi din estetica propriu-zisă. Comunicarea funcţionează şi între preocupări, şi în interiorul câte unei scrieri. Tolstoi sau Ibsen prilejuiesc explicaţii de ordin sociologic, acestea străbat compararea lui Bielinski cu Sainte-Beuve sau rediscutarea opiniilor celui dintâi despre Puşkin. Tolstoi e invocat şi în ultimul text despre Cernîşevski. Punctul de vedere „utilitar” asupra activităţilor estetice e confruntat cu „arta pentru artă” în câteva lucrări concomitente ori succesive; tot astfel, prezentarea artei ca „joc”, în concepţiile diferite ale unui Schiller, Spencer, Wundt; şi laitmotivul atitudinii „iluminist-publicistice” la Bielinski sau Cernîşevski, faţă de care Plehanov se distanţează, în numele obiectivităţii ştiinţifice, extinzând dezbaterea până la

deseori reluata nevoie a unei atitudini de principiu, între constatare şi apreciere, descriere şi acceptare/respingere, obiectivitate şi subiectivism, ştiinţă şi tendenţiozitate.

Exemplele invocate atestă o corelare organică a demer-surilor, preocupări constante. Tematic, autorul trece de la istorie la teorie, de la o ramură de artă la alta, de la gnoseologie la sociologie, de la critică la estetică; în fond transferă însă aspecte considerate esenţiale dintr-un studiu într-altul. Multe elaborări sunt concomitente, nu e de mirare constanţa preocupărilor din anul 1897 sau din anul 1911; până la urmă interesele converg chiar în cele două date îndepărtate – relativ de început şi de sfârşit – la care au fost elaborate cele două cicluri despre Bielinski şi Cernîşevski.

S-a spus că ataşamentul lui Plehanov faţă de principiile susţinute de Bielinski ar fi fost constant. În sprijinul presupunerii amintesc cele cinci „legi” care compun „codexul estetic neschimbat al lui Bielinski”, în al cincilea capitol din *Concepţiile literare ale lui V.G. Bielinski*, legităţi cărora, într-adevăr, Plehanov însuşi avea să li se conformeze şi ulterior. Deşi avea să introducă corective în detaliile propriei sale viziuni estetice, el i-a păstrat structura definitorie. De aceea editorul unui volum reprezentativ din şi despre teoria artei la Plehanov se află în faţa unei alternative/dileme: să se rezume la una-două scrieri reprezentative, cu convingerea că ele întrunesc principalele idei şi intuiţii ale autorului, sau să extindă culegerea la mai multe lucrări, spre a acoperi migraţiile de teme şi nuanţările constatărilor de bază; deşi, pentru echilibru, va putea găsi, de bună seamă, şi o cale mediană.

Comentatorul e bine să urmeze aceeaşi cale metodologic intermediară. El nu are cum descrie fiecare articol, ci se va concentra asupra numitorului comun prin care transpar ideile principale şi ideea diriguitoare. Există oare o asemenea idee de căpetenie, una care să ordoneze restul pe traiectoria unei unice axe? Fără îndoială. Ea este *istoricitatea*, o descoperire fundamentală în secolul al XIX-lea. Toate textele lui Plehanov sunt, finalmente, *istorii* ale câte unei epoci, sau câte unui moment de artă. Dacă ar fi regrupate pe acest „fir”, ar acoperi câteva epoci decisive, marcate de

conflicte lăuntrice. Sunt momente de răscruce: geneza artei; trecerea de la monarhia absolută la precumpănirea „stării a treia” burgheze; respectiv traseul neoclasic–romantic–realist–naturalist–impresionist–simbolist; apoi perspectivele estetice deductibile din conflictele sociale de la mijlocul către finalul de veac.

Pe autor îl atrag epocile turbulente. Îşi satură derulările de o bivalentă istoricitate, a obiectului şi a exegetului, con-crescente ori divergente. Teoria o reduce, în cele din urmă, la acest dual determinism istoric şi posibilele tensiuni dintre componente.

5

Plehanov se numără printre analiştii timpurii ai etnogenezei artei, mai cu seamă prin *Scrisori fără adresă*. Potrivit ideii lor de bază, arta este, din capul locului, determinată de viaţa reală a oamenilor respectivelor timpuri. Observaţia, ulterior banalizată (dar şi contestată), a fost nouă în epocă, avansată pe un material vast pentru acea vreme. Raportul dintre artă şi baza ei productivă, economică, utilitară îi apare autorului ca unul complex mediat, la antipodul reducţionismelor simpliste, şi nu doar al interpretărilor spiritualiste. Numeroase fapte, date, citate, confruntări, decantări ţin să probeze constatarea scrisorii a treia, presupunerea potrivit căreia munca a fost anterioară artei (şi jocului); raportarea utilitară o precede şi o întemeiază pe cea estetică.

Plehanov cunoaşte în detalii etnologia epocii sale, el confruntă observaţiile călătorilor în teritorii geografic periferice şi istoric înapoiate cu concluziile unor etnologi, istorici şi sociologi ai artei cu privire la asemenea foste sau încă existente zone de primitivitate; şi, filtrând suplimentar remarcile prin concepte estetice tradiţionale, ajunge doar târziu la un rezultat propriu-zis, înţeles ca o judecată elaborată *a posteriori*. Concepţia proprie asupra istoriei el nu o impune faptelor ci le înconjoară pe acestea răbdător pentru a o întemeia. Sunt fapte cărora ulterior li s-au adăugat multe altele, dar care pe atunci constituiau achiziţii recente şi relativ persistente,

de aceea le va reţine şi Tudor Vianu în *Estetica* sa, ale cărei capitole *Artă şi muncă*, *Arta şi viaţa socială* îi vor invoca detaliat pe istoricul economist Karl Bücher şi pe istoricul etnolog Ernst Grosse, dar fără trimiteri la Plehanov. Nivelul de cunoştinţe al acestuia a rămas însă actual multă vreme, fondul cercetărilor sale a păstrat elemente viabile chiar şi după ce domeniul a fost înnoit de ulterioara antropologie socială şi culturală.

Metoda încorporării demersului teoretic în semnificative serii istorice de fapte artistice o confirmă, apoi, *Literatura dramatică franceză şi pictura franceză din secolul al XVIII-lea, din punctul de vedere al sociologiei*. Dogmatismul pseudomarxist obişnuia să anticipeze „punctul de vedere sociologic" şi atunci când acesta nu putea fi ulterior confirmat prin fapte. Plehanov adoptă o succesiune inversă: faptele primează, ele însele trebuie să ateste orice „punct de vedere". Studiul e o probă de virtuozitate istorică şi teoretică. E descifrată o „dublă negaţie" concomitentă din dramaturgie şi pictură (în acord cu ceea ce Lucian Blaga avea să numească „feţele unui veac"). Demonstraţia urmează parcă o spirală hegeliană, de la dominantele neoclasice în monarhia absolută, prin refuzul lor de către o nouă burghezie cu proprii teme „obişnuite", „mediane" şi „mediocre", până la reactualizarea formelor elevat clasiciste în Revoluţia Franceză – deopotrivă burgheze şi eroice. Derularea vie a mutaţiilor nu e tezist prestabilită, ea avansează conform istoriei reale şi e privită din interior potrivit cu „punctul de vedere sociologic".

Concluzia metodologică Plehanov o formulează în sintetica *Prefaţă la cea de a treia ediţie a culegerii „Douăzeci de ani"*, culegere reunindu-i scrierile din acest răstimp. Cercetătorul a năzuit să traducă „limbajul artei" în „limbajul sociologiei", să descifreze „echivalentul sociologic al fenomenului literar dat". Aceasta este miza, dar e una genetică, dinamică, nicidecum statică, „eleată" („structuralistă"). Astfel, studiul anterior invocat urmăreşte echivalentul sociologic al dramaturgiei şi al picturii franceze, din secolul al XVII-lea până la finele celui următor. Sunt, de fapt, echivalenţe, pluralul desfide mecanismul unic al determinării, care nici nu e un mecanism propriu-zis, ci o implicare organică şi împlântare reciprocă a

multor cauze şi efecte. Unii comentatori păreau să surprindă tocmai o asemenea tăietură mecanică în observaţia *Prefeţei* despre un „prim act” şi un „al doilea act” din critica promovată, abia după determinarea echivalentului sociologic al producţiei literare date urmând aprecierea meritelor ei artistice. Cezura e, într-adevăr, abruptă, însă latentul ei schematism va fi împământenit de o practică sociologizantă postplehanoviană, pe care autorul nu avea cum să o prevadă, dar pe care, în schimb, noi putem fi tentaţi s-o reproiectăm asupra lui. În realitate, Plehanov urmărea cu precădere echivalentul sociologic al faptului de artă nu pentru că n-ar fi acordat în genere *importanţa* cuvenită specificului artistic, ci fiindcă, pentru scopurile sale, nu-i acorda o *atenţie* prea mare. Am fi schematici noi, dacă am nesocoti această deosebire; ca şi cele două componente dintr-o „vinovăţie fără vină”, vina pentru ce avea să urmeze şi nevinovăţia originară.

Astfel, în cele şase articole menţionate, Plehanov dovedeşte cunoaşterea exactă a valorii artistice inegalabile proprii romanelor tolstoiene, dar – cum am spus – nu ea, ci „tolstoismul” îl preocupă, cu contradicţiile sale mai vizibile şi mai accentuate. Autonomia estetică nu e programatic desconsiderată, ci acceptată tacit, fără detalieri. Involuntar, atitudinea poate estompa criteriile estetice sau, mai grav, duce la ignorarea lor deplină de către presupuşii urmaşi. Plehanov nu e ferit de unilateralităţi. E importantă însă recunoaşterea apartenenţelor şi opţiunilor sale iniţiale: el se vrea un sociolog al artei, lansat în căutarea echivalentului ei sociologic – nu un exeget al axiologiei formale şi formative, imanente artei. În termenii delimitării sale proprii, el urmăreşte „primul act al criticii materialiste”, pe cel de „al doilea” îl presupune, dar îl pune între paranteze.

Situaţia reapare în distincţiile între „conţinut” şi „formă”. Unitatea lor o recunoaşte ca fiind consubstanţială şi valoric definitorie. Incursiunile culturale le întreprinde totuşi în calitate de „conţinutist” gnoseolog, sociolog, ideolog. Îl captivează determinările sociale, complexe, şi „etajele” edificiului istoric, intercorelate. Formei, măiestriei, talentului, fanteziei creatoare le acordă o importanţă de principiu, nu şi o atenţie detaliată. Îl

preocupă ceva, mai puţin altceva. De aceea poate aborda câteodată scriitori şi artişti de mâna a doua, concentrându-se rareori asupra unor clasici universali: încă un motiv pentru a-l considera mai degrabă sociolog al artei decât critic sau estetician.

Totuşi, au greşit – cred – cei care i-au atribuit paternitatea „sociologismului vulgar”, schematic şi dogmatic. Îi putem amenda orice apreciere; dar comitem o eroare dacă reproiectăm poziţiile dogmatice de peste decenii asupra cercetărilor sale. El nu poate fi făcut răspunzător pentru stalinismul sau jdanovismul pe care, fără nici o îndoială, le-ar fi respins. Chiar dacă s-ar fi ocupat exclusiv de „echivalentul sociologic” al literaturii şi artei (ceea ce e inexact), tot ar fi trebuit privită îndeaproape modalitatea prin care a ajuns să indice această echivalenţă. Or, până la ea, autorul prezintă numeroase medieri complexe. Revin la distincţia indicată: nu-i suficient să reţii dezinteresul relativ faţă de „al doilea act” al investigaţiei, propriu-zis estetic şi de măiestrie; incriminatele vulgarizări şi schematisme se cuvin probate în cadrul „primului act”, sociologic. Or, metoda genetică practicată rămâne dinamică şi multidimensională în articulaţii. Aşa sunt prezentate medierile între economie, psihologie socială, politică, filosofie şi artă în *Concepţiile literare ale lui V.G. Bielinski* (precum la Gherea, doi ani mai devreme, în 1895, *Materialismul economic şi literatura*).

Viziunea „genetico-structurantă” îi este îndatorată *Prefeţei* lui Marx la *Contribuţii la critica economiei politice* şi consideraţiilor târzii ale lui Engels despre „materialismul istoric”. Plehanov accentuează treptata îndepărtare a artei de orice „dependenţă nemijlocită” de tehnicile din producţia timpului respectiv. El analizează (începând cu *Scrisori fără adresă*) treptele multiple interpuse între economie şi artă, tehnici materiale şi efecte spirituale, între forţele de producţie, relaţiile de producţie şi sociale – şi formele de conştiinţă relativ mai apropiate sau mai îndepărtate de ele, cu legături şi distanţări, în temeiul solicitărilor schimbătoare. Va accentua acest laitmotiv al meditaţiilor sale prin explorarea mai insistentă a însemnătăţii psihologiei sociale. Acesteia îi va acorda prioritate în cadrul

determinării artei „din punctul de vedere al sociologiei”. Menţinerea faptului social şi sociologic din demonstraţii probează mai degrabă consecvenţa, decât ispita pentru reducţionisme vulgarizatoare.

Împrejurarea de a fi îmbinat, în calitate de marxist asumat, fidelitatea faţă de întemeietori cu supleţea disocierilor proprii o va recunoaşte, dintre personalităţile cu înalte funcţii în administraţia sovietică, Anatoli Vasilievici Lunacearski, „comisar al poporului [ministru] pentru educaţie” (1917–1929); dornic să privilegieze în continuare „strategia” fraternizărilor peste divergenţele „tactice” de odinioară. Câteva probe. Printre „tezele” lui Lunacearski (1928): „Principiul lui Plehanov” arată cum un scriitor, sau o operă, depind nemijlocit numai într-o măsură infimă de condiţiile economice ale vremii, condiţionarea o mijlocesc alte verigi de natură socială şi psihologică. În referatul la Congresul internaţional de filosofie, din Oxford (1930): Plehanov a respins dependenţele simpliste ale „fiecărui stil, fiecărei şcoli, fiecărui artist, fiecărei opere”; arta şi filosofia sunt „expresiile cele mai complicate şi mai fine ale omului”, în care o întreagă reţea răsfrânge, stratificat, interese de ordin economic, social, politic, ideologic, psihologic. În prefaţa la o carte de estetică (1931): deşi Plehanov a muncit mult şi în estetică, s-a ocupat de aceasta mai puţin decât de geneza operelor de artă şi de relaţia dintre dezvoltarea artelor şi dezvoltarea societăţii în ansamblul ei. În studiul *Critica* (1931): „Lui Plehanov i se datorează uriaşul merit al definirii criticii obiectiv genetice, a metodelor ei generale”.

În plin stalinism, un intelectual de talia lui Lunacearski surclasa dogmatismul oficial prin apeluri repetate *pentru* Plehanov.

6

Plehanov doreşte să înţeleagă felul în care istoria spirituală e legată de istoria confruntărilor sociale. De aceea gnoseologia îi apare ca intim sociologică, o complicată relaţie de interese între subiect şi obiect. El avansează către ceea ce Georg Lukács va numi „ontologie socială”. Acesta

e, în orice caz, nucleul meditaţiilor sale. Dar modul cum concepe raportul obiect-subiect provoacă nedumeriri. Ele întovărăşesc şi alte dedublări operate, precum cea dintre judecăţile de gust individuală şi socială. Plehanov acceptă, pe urmele lui Kant, eliberarea gustului individual de orice interes, dar accentuează motivaţiile utilitare de gust în cazul omului social şi al judecăţilor pe care le emite şi le omologhează societatea. Autorul admite, teoretic, două atitudini şi două faze ale aprecierilor: individual-dezinteresată şi social-interesată, ceea ce corespunde, aproape, unui „prim act" şi unui „al doilea act" al judecăţilor, cu sensuri inversate. Consonant, acum el preconizează, de regulă, „al doilea act": interesele sociale. De aceea şi trece rapid peste plăcerea pe care i-o produc romanele şi povestirile lui Tolstoi, spre a se confrunta critic cu ideologia scriitorului. Disociază „individualul" şi „socialul", „personalul" şi „suprapersonalul", apoi le corelează sub oblăduirea verigilor din urmă.

Dovadă *Arta şi viaţa socială*, principalul său text de estetică, lămuritor şi ca titlu pentru ansamblul preocupărilor din acest domeniu. Relaţia, deşi centrală, nu o reduce la elementare interese de grup sau de clasă. Acordurile cu economia funcţionaseră doar parţial şi în pre-arta omului primitiv; cu timpul, li s-au adăugat însă disonanţe paradoxale. Complexitatea noilor raportări o relevă observaţiile despre „arta pentru artă" *versus* „aşa-numita concepţie utilitară asupra artei". Ar fi eronat dacă din focalizarea studiului pe interesul social am deduce favorizarea „concepţiei utilitare" şi denunţarea „artei pentru artă". Ar fi o deducţie logică falsă dintr-un raţionament linear. Un demers dialectic recunoaşte momentele schimbătoare şi adesea derutante din viaţa socială, corespunzător, în solicitările ei neaşteptate faţă de artă şi artist.

Motivul fusese intonat cu mult timp în urmă, tot în 1897, în polemica lui Plehanov cu intransigenta respingere de către îndrăgitul Bielinski a „artei pentru artă", îmbrăţişată de Puşkin, după înfrângerea răscoalei decembriste. Unii comentatori dogmatici i-au dat, în acest punct, dreptate necondiţionată lui Bielinski. Argumentarea lui Plehanov e însă mai suplă. Într-adevăr, de ce să fi aderat Puşkin la o „tendenţiozitate" conformă intere-

selor oficialităţii? În condiţii istorice nefaste, „arta pentru artă” îi apărea poetului ca un refugiu viabil, ca o formă posibilă de protest faţă de tirania autocratică.

Acum, în 1912–1913, *Arta şi viaţa socială* reia disputa, prin trimiteri atât la aceeaşi epocă din istoria rusă, cât şi – mai ales – la momente din istoria franceză modernă favorabile teoriei şi practicii „artei pentru artă”. În ce condiţii sociale pronunţă artiştii un „verdict asupra fenomenelor vieţii”, şi în ce condiţii sunt nevoiţi să se retragă în „arta pentru artă”? „Înclinaţia faţă de arta pentru artă apare acolo unde există o ruptură între artişti şi mediul social înconjurător.” Iată răspunsul la întrebare, nu prestabilit, ci dedus din fapte istorice importante din Rusia şi din Franţa secolului al XIX-lea. Este un diagnostic întrucâtva sumar, dar şi ulterior valabil, în raport cu gesticulaţiile suspicioase la adresa oricărei tactici de retragere, în condiţii neprielnice artiştilor. Autorul enunţă, nu denunţă. Pentru el, ataşamentul faţă de „arta pentru artă” e generat de o „discordie, lipsită de perspectivă, cu mediul social înconjurător”, pe câtă vreme „concepţia utilitaristă asupra artei” apare şi se consolidează în virtutea „simpatiei reciproce” între creatorii de artă şi o parte însemnată a societăţii, ca însoţind dorinţa şi putinţa artiştilor „de a participa cu bucurie la bătăliile sociale”. Urmează descrierea avatarurilor romantismului francez, a măsurii labile între contestările societăţii burgheze şi adeziunile ulterioare la burghezie, în conflictele ascuţite cu muncitorimea.

Plehanov continuă, cu acest prilej, propria sa „istorie” a literaturii şi picturii franceze, valorificând incursiunile lui Marx în istoria Franţei din 1848 şi 1871. Acum, el depistează acei „coeficienţi sociologici” prin care să explice trecerile literaturii franceze de la romantism la postromantism, realism, naturalism. Desigur, multe analize sunt datate. Ideea răsfrângerilor şi efectelor sociale în planul artelor a fost comună studiilor marxiste despre veacul al XIX-lea, împletind observaţii sociologice interesante cu variate tributuri plătite ipoteticului destin „ascendent” şi „descendent” al burgheziei şi al „artei burgheze”. În orice caz, Plehanov încearcă printre cei dintâi să valorifice scrierile de istorie socială şi politică franceză ale lui Marx, pentru

a descrie expresivitatea artistică a vremii respective. Şi ulterior, romantismul, realismul şi naturalismul francez îi vor preocupa intens pe teoreticienii literari marxişti, mai ales pentru acel „echivalent sociologic” identificabil în arta unui Hugo, Balzac, Stendhal, Flaubert, Maupassant ori Zola.

Să nu ocolesc o chestiune delicată, modul în care Plehanov descrie „decadentismul”. Pe cititorul de peste vremuri îl şochează unele adrese ale pledoariei. Din nou însă, ele se cuvin receptate în contextul de atunci. Plehanov opune încă tranşant capitalismul feudalismului şi proletariatul – burgheziei. Intelectualitatea mic-burgheză o situează în zone mediane, cu tendinţa de a se ralia burgheziei. Schema era răspândită printre socialiştii timpului, dintre care mulţi împărtăşeau şi speranţa într-o trecere rapidă la o altă orânduire. Judecăţile severe la adresa romantismului filosofic şi literar târziu (inclusiv faţă de Nietzsche) îşi găsesc explicaţia – nu şi justificarea – în climatul mişcării socialiste, tentată să subaprecieze dificultăţile viitoare. Plehanov, repet, este un „conţinutist” neîncrezător în experimentări formale cu efecte indirecte sau îndepărtate de idei; el le şi suspectează de „lipsă de idei” sau de idei adverse celor agreate.

Acest ansamblu de motive îl exprimă în *Mişcarea proletară şi arta burgheză*, însemnările sale din 1905 (reeditate de sine stătător în 1906) cu privire la cea de a şasea expoziţie internaţională de artă de la Veneţia. Textul e incomod pentru noi, fără să-l putem trece cu vederea. Aceste însemnări laudă, dintr-un unghi tematic-ideatic, tablouri modeste ca realizare, şi denunţă „lipsa de idei a impresionismului” ca fiind „păcatul originar” al acestuia. Paradoxal, acest articol, categoric inadecvat în orientare, conţine poate cele mai multe notaţii profesionale despre formă, meserie, măiestrie, proprii celui de „al doilea act”, de evaluare propriu-zis estetică: o indirectă probă suplimentară că Plehanov şi-a intuit capacităţile şi limitele de critic, atunci când a decis să favorizeze anume sociologia şi ideologia.

Pe cât posibil, să nu fiu nedrept nici cu acest prilej. Lunacearski, este adevărat, s-a arătat mult mai receptiv faţă de experimentările estetice din artele plastice, şi nu numai plastice. Dar acest lucru se va întâmpla *mai*

târziu, prin deschideri de sensibilitate verificate şi retroactiv. *Acum* însă, la începutul noului secol, multe „formalizări” ale tehnicilor de artă mai păreau insolite, ele nu îşi deconspiraseră în suficientă măsură virtuţile; şi, desigur, nu socialiştii erau cei mai în măsură să le intuiască. În ochii lor, conţinutul social conta mai presus de orice. Nu este inexplicabil că, deocamdată, la joncţiunea dintre veacuri, o bună parte din arta plastică şi literatura respectivă vest-europeană să-i fi nedumerit: de la simbolism şi impresionism până la expresionism şi cubism. În ele, „evaziunea” din istorie părea predominantă, într-o situaţie când implicarea în social era socotită posibilă şi necesară. Multe (sub)aprecieri de atunci au trebuit să fie revizuite cu timpul, în favoarea înţelegerii adecvate a presupuselor „formalisme”. Totuşi, aceste iniţiale opţiuni partizane aveau să le menţină şi gânditori în alte planuri imuni la dogme (precum Lukács). Până una-alta, în măsura în care disjungerea convenţională dintre conţinut şi formă au putut s-o urmeze primii esteticieni care se revendicau din Marx, ei nu se puteau situa decât de partea unui „conţinut de idei” care să corespundă unui „conţinut de viaţă” şi presupuselor priorităţi ale acestuia. Aşa au fost estompate aspecte recunoscute ulterior ca importante. Între revoluţiile ruse (în răstimpul dintre 1905–1907 şi 1917), Plehanov a continuat să susţină mai categoric decât Lunacearski „concepţia materialistă a istoriei” şi aplicaţiile ei; în timp ce Lunacearski, marxist convins, dar în această calitate apropiat filosofiei lui Ernst Mach şi adepţilor ei ruşi dintre „constructorii lui Dumnezeu” (*bogostroiteli*), a înţeles mai adecvat decât Plehanov o seamă dintre noutăţile artei occidentale: inadecvări „marxiste” nu lipsite de tâlc. Plehanov făcea parte dintre bătrânii marxişti „ortodocşi”, cu tenacităţi şi opacităţi, cu radicalisme şi rigidităţi proprii şi altora din generaţia lui; „tânărul” marxist Lunacearski va fi receptiv şi faţă de „machism”, şi faţă de impresionism, spiritual interconectate.

G.V. Plehanov – critic literar e amplul studiu pe care Lunacearski i-l va consacra, în 1929–1930, predecesorului său, cu care a mai şi polemizat nu o dată. *Arta şi viaţa socială* se încheie cu o replică la adresa obiecţiilor lui Lunacearski. Cu acest prilej, Plehanov detaliază distincţia pe care o face

între imposibilitatea vreunui criteriu *absolut* al frumosului şi posibilitatea, chiar necesitatea, ca arta să fie apreciată *obiectiv*; obiectivitate care, spune el, nu are nimic în comun cu „obiectivismul” incriminat de către preopinent. Confruntarea se iscase la Paris, unde Lunacearski luase cuvântul în replică la referatul prezentat de Plehanov. Atunci, discordia se axase tocmai pe deosebirea dintre obiectivitate şi obiectivism. În amintitul studiu târziu, Lunacearski va elogia însă contribuţiile lui Plehanov, reluând totuşi cu insistenţă punctul lui de vedere divergent: Plehanov ar fi estompat graniţa despărţitoare dintre cele două atitudini, prin accentul pus precumpănitor pe obligaţia criticului, istoricului ori teoreticianului doar de a înţelege şi descrie, în relativitatea sa, fiecare moment al devenirilor artistice, fără aprecieri exterioare, considerate verdicte subiective. Problema e legată – opinează Lunacearski – de critica prea insistentă a lui Plehanov faţă de factorii „iluminist” şi „publicistic” la Bielinski şi Cernîşevski. Plehanov ar fi urmărit o analiză „genetic-ştiinţifică”, opusă (cu excepţii demne şi ele de remarcat) atât criticii „apreciativ-publicistice”, cât şi celei „apreciativ-estetice”. Această opoziţie l-ar fi dus la supralicitarea „constatării”, cu tentă obiectivist-relativizantă, în dauna „opţiunii”.

În articolul *Puşkin – critic* (1934), Lunacearski va relua ideea unui „pas înapoi în comparatiţie cu Cernîşevski”, din pricina disocierii celor „două acte ale criticii”, cercetarea genetică şi judecata estetică. „Explicaţia genetică a unei opere care apare într-un chip determinat (explicaţie potrivit principiului atât de drag lui Plehanov, «să nu plângi, să nu râzi, să înţelegi») nu este încă propriu-zisă critică: ea este, de fapt, o cercetare literar-istorică, este un act de definire sociologică a cauzelor apariţiei operei date. Critica presupune pronunţarea unei *aprecieri* despre operă. La Plehanov reiese însă adesea că «autenticul» critic ştiinţific, «criticul marxist», nu trebuie să aprecieze opera.” O unilateralitate, conchide Lunacearski, motivată prin opoziţia faţă de teoriile sociologice într-adevăr puerile ale şcolii subiective.

Incriminata „obiectivitate” excesivă reprezintă miezul polemicii lui Lunacearski, purtată cu Plehanov de-a lungul unui răstimp îndelungat şi pe larg amănunţită în studiul sintetic pe care i-l va consacra. Observaţiei cu

privire la cele două faze ale cercetării, sociologică şi estetică, de analiză şi de apreciere, Plehanov i-ar fi replicat, dacă ar mai fi trăit, că el îşi văzuse sarcina precumpănitor în actul întâi, în ceea ce preopinentul său numeşte „un act de definire sociologică a cauzelor apariţiei operei date”. La care, fără îndoială, Lunacearski ar fi răspuns că lucrurile rămân tot unilaterale, întrucât Plehanov a suprapus în cele din urmă metodologia sa preferată („explicaţia genetică” imparţială) cu orice critică ştiinţifică, aşadar şi cu cea pe care şi-o revendică marxismul. Deşi, pe parcursul polemicii, Lunacearski acceptă multe nuanţări operate de Plehanov, inclusiv în raportarea la „arta pentru artă”, finalmente el incriminează o dereglare metodologică, „obiectivitatea” urmărită punând în umbră „latura voliţională” a criticului.

Am rezumat confruntarea aceasta şi pentru faptul că astăzi am putea s-o receptăm, în parte, invers: „latura voliţională” ca ajunsă grav partizană în stalinism, contrar iluziilor lui Lunacearski, iar „obiectivitatea” profesată de Plehanov – ca pe o delimitare de subiectivisme, inclusiv pseudomarxiste, ele atentând la presupus „ortodoxa” adecvare faţă de metodologia lui Marx (deşi o adecvare uneori, fără voie, cam lineară, cu aplicaţii schematice).

7

Nu părăsesc dualitatea luată în discuţie, fiindcă ea se dovedeşte centrală şi în raportările exterioare, şi înlăuntrul operei date.

Inspirat statornic de Bielinski şi urmaşii săi, Plehanov a considerat patosul gândirii lor într-adevăr „publicistic”, „iluminist” – ca pe o treaptă anterioară şi, sub raport ştiinţific, imatură a criticii şi teoriei literare, potrivit condiţiilor în care tendenţiozitatea compensa şi suplinea neîmplinirile sociale; cu toate că, la sfârşitul confruntării cu Akim Volînski, din 1897, dăm şi peste accente care justifică tocmai o atitudine „publicistică”, intim conformă structurărilor „ştiinţifice”.

Dileme de acest fel întâlnim cu dese prilejuri la autorul nostru. În scrierile sale coexistă „înţelegerea” diverselor epoci, de la arta îndepărtată până la secolul al XIX-lea, inclusiv faţă de practica şi teoria „artei pentru

artă” – cu câte un „verdict” pătimaş, evident „tendenţios”, la adresa unor opţiuni estetice considerate străine mişcărilor de eliberare sociale, socialiste. Plehanov nu este, în nici un caz, un impasibil atoateînţelegător şi atoateiertător, deşi, în principiu şi în majoritatea cazurilor, preferă împătimirii rigoarea şi răceala diagnosticării sociologice obiectuale şi obiective.

Explicativ, trimit din nou la epoca căreia el îi aparţinea. Plehanov şi alţii ca el opuneau „subiectivismelor” metoda pe care Marx o denumise „istoric-naturală”, care concepuse dezvoltarea formaţiunilor sociale ca pe „un proces istoric natural”. Spre finele secolului al XIX-lea, decisivă pentru marxişti era tocmai *această* moştenire: izomorfismul societăţii cu natura şi al determinismului social cu cel natural. La începutul secolului al XX-lea, dimpotrivă, Lenin va muta accentul pe factorul subiectiv, prin conceperea partidului „de avangardă” al clasei muncitoare şi, în consecinţă, a unei practici revoluţionare. Urmă-rile sunt cunoscute.

Aşadar, Plehanov îi mai este îndatorat obiectivităţii „istoric naturale” din scrierile de maturitate ale lui Marx. Ca menşevic, îi este străin „spiritul de partid” în varianta bolşevică. Nu întâmplător manifesta, cum spuneam, neîncredere în prezentul şi viitorul literaturii muncitoreşti. Vădea, şi în această privinţă, continuitatea cu dascălii săi. Polemizând cu Ferdinand Lassalle în legătură cu piesa acestuia *Franz von Sickingen*, atât Marx cât şi Engels îşi exprimaseră preferinţa, în 1859, pentru obiectivitatea artistică în sine doveditoare şi convingătoare („*shakespearizarea*”), împotriva dezvăluirii oricărei „tendinţe” făţişe, „transformarea indivizilor în simpli purtători de cuvânt ai spiritului vremii” („*schillerizarea*”). Plehanov urmează această raportare, în care „înţelegerea” primează în raport cu „aprecierea”, aceasta din urmă riscând să devieze în partizanat.

Chiar dacă impasibilitatea ştiinţifică profesată ar putea avea efecte relativizatoare, decisivă rămâne implicarea determinismului istoric în studierea artei. Metoda istorică urmată îşi asumă natura duală, ea identifică deopotrivă statornicia şi schimbarea în jocul componentelor determinate, imposibilitatea ca o situaţie să arate *altfel* decât chiar este în momentul

respectiv şi imposibilitatea ca ea să se păstreze multă vreme *astfel*, adică identic. Dialectica lui Plehanov nu se poate relativiza excesiv. Viaţa socială şi istorică, în structurările ei reale, îi oferă criteriile prim şi ultim pentru analize. Ele cresc din câte un teren stabil, care nu permite alunecări subiective. O istorie ulterioară avea să demonstreze cum tocmai în numele unei unilateral înţelese „tendenţiozităţi” şi a unor grăbit pronunţate „verdicte” vor fi comise grosolane falsuri şi nedreptăţiri. Obiectivitatea ştiinţifică urmărită de Plehanov, deşi circumscrisă în timp şi particulară ca mod de abordare, rămâne o premisă metodologică viabilă.

8

Plehanov nu a formulat vreun criteriu absolut al frumuseţii, nu numai pentru că n-a crezut în absoluturi, dar şi fiindcă nu l-a preocupat filosofia frumosului. Dintre cele două obiecte pe care esteticienii le dezbătuseră alternativ, pe el l-a interesat arta, nu frumosul. Era şi în acest sens un om al epocii sale, situată la antipodul construcţiei speculative, dornică de aprofundarea unor perimetre ştiinţifice distincte. În măsura în care părea să fi trecut vremea generalizărilor orgolios atotcuprinzătoare, chiar şi în raport cu un obiect limitat şi delimitat, Plehanov nu s-a considerat nici măcar un estetician al artei, ci un teoretician sociolog al câtorva domenii, epoci şi forme artistice. Privirea i-a fost aţintită asupra literaturii, în primul rând, iar asupra artelor plastice, mai cu seamă a picturii, în al doilea rând. Cât despre epocile lor de înflorire, a reţinut un incipient răstimp sincretic, utilitar-estetic, adică geneza artei; şi câteva epoci „de cotitură” din cadrul formaţiunii capitaliste, de la o etapă socială la alta. Cunoscător al istoriei politice şi al istoriei artistice vest-europene şi ruse, el a studiat epoca modernă şi cu precădere secolul al XIX-lea. A descins din acest tumultuos secol, cu politica, filosofia, sociologia şi arta lui distincte. A fost un „genetician” al proceselor din câmpul artistic, al desfăşurărilor determinate social şi determinabile sociologic. Pozitiv, dar nepozitivist, filosof, dar nespeculativ, materialist, dar nevulgar, etnolog, sociolog, psiholog, chiar

fiziolog, cedând uneori simplificărilor, el s-a înscris printre teoreticienii artei de la îngemănarea celor două secole, în segmentul care, asociat metodologiei lui Marx, căuta să rearticuleze, printre ştiinţele filosofice, şi estetica.

Plehanov nu a soluţionat problemele de care s-a ocupat. E nu a fost nici profet şi nici răspunzător pentru erorile altora. El a năzuit să fie doar un analist lucid, capabil şi de unele sinteze. Nu există nici un motiv de a fi tratat cu superioară îngăduinţă. Aplicându-i convingerea proprie – a fost şi el supus, ca orice gânditor, relativităţii adevărurilor. Incursiunile sale îi poartă pecetea, ele sunt – dincolo de amendările necesare – relevante teoretic şi metodologic. Din moştenirea lui, persistă modul de a scruta arta diferitelor epoci: unul coerent şi unitar.

Gheorghi Plehanov marchează o etapă şi un segment din teoria artei.

III

DMITRI MEREJKOVSKI – *ROMANUL LUI LEONARDO DA VINCI*

1

În posteritate, faima unui scriitor poate să crească sau să descrească. Se întâmplă ca, prea puţin apreciat la vremea lui, el să fie pe de-a întregul recunoscut abia mai târziu. Se mai întâmplă însă şi invers, ca el să fi fost la modă un timp şi să-şi piardă apoi treptat strălucirea.

Dmitri Sergheievici Merejkovski a parcurs până nu demult cea de a doua cale. De curând a fost însă masiv reeditat, inclusiv în Rusia. Fără a-i concura pe marii ei clasici, el este recunoscut ca un valoros critic şi prozator, autor de eseuri şi romane, citite cu real folos şi nedezminţită plăcere.

Reputatul scriitor, integrat la începutul atât de contro-versatului secol al XX-lea într-o faimoasă generaţie literară, s-a născut în veacul premergător, în ziua de 2 (14) august 1866, la Petersburg. A urmat secţia istorico-filologică a Universităţii din oraşul natal. La începutul anilor optzeci a debutat cu poezii apropiate celor semnate de Semion Iakovlevici Nadson. A fost influenţat de poezia franceză a epocii şi a elaborat primele documente programatice ale unei literaturi desemnate – de către oponenţi, dar uneori şi de către adepţi – ca „decadentă”. Împreună cu Nikolai Maksimovici Minski

(pseudonimul lui Vilenkin) şi cu Zinaida Nikolaievna Hippius, soţia lui, a devenit unul dintre corifeii generaţiei vârstnice a simboliştilor ruşi. A scris romane şi piese istorice, precum şi un mare număr de studii critice, în care căutările religioasele s-au împletit cu o erudiţie recunoscută, dar suspectată de răceală intelectuală. A fost credincios şi, totodată, opus, în unele privinţe, Bisericii pravoslavnice oficiale. A favorizat răspândirea unei „conştiinţe religioase noi”. S-a ridicat violent împotriva primei revoluţii ruse, din 1905, iar în răstimpul de până la cele următoare, din februarie şi octombrie 1917, s-a raliat poziţiilor adverse mişcărilor radicale şi răsturnărilor violente. A întâmpinat cu extremă ostilitate instaurarea Rusiei sovietice. A mai publicat unele scrieri istorice, înainte de a emigra în decembrie 1919, împreună cu soţia sa şi cu prietenii de aceeaşi orientare, criticul literar Dmitri Vladimirovici Filosofov şi Vladimir Ananievici Zlobin, poet şi critic literar. După un popas la Varşovia, în octombrie 1920, s-a mutat la Paris. Ulterior s-a îndepărtat treptat de forma romanelor istorice, îndrăgite la apariţie, în favoarea biografiilor şi eseurilor istorico-religioase. Chiar şi la începutul celui de al Doilea Război Mondial şi-a menţinut poziţia antisovietică, spre deosebire de alţi scriitori din imigraţia franceză, antinazişti din considerente patriotice. A murit la Paris în decembrie 1941.

Evoluţia lui Merejkovski a fost contradictorie. A fost împlinită sub raport artistic în prima etapă, de la sfârşitul veacului al XIX-lea până în anii de început ai secolului XX; a cunoscut o perioadă mediană, cu reuşite parţiale şi eşecuri denunţate chiar de contemporani; în ultima ei secvenţă s-a acomodat condiţiilor imigraţiei, totuşi fără recunoaşterea de odinioară.

Cât priveşte atitudinile sociale şi filosofice adoptate de către Dmitri Merejkovski, împreună cu Zinaida Hippius, ele au fost apropiate fie „căutătorilor de Dumnezeu”, în termeni pravoslavnici ori presupus eretici, fie de cei care împărtăşeau puncte de vedere conservatoare sau liberale, laolaltă ostile revoluţiilor, precum cele intens dezbătute din volumul *Vehi* (*Jaloane*), cu subtitlul „Culegere de articole despre intelectualitatea rusă”, cuprinzând, în 1909, textele filosofilor religioşi Nikolai Berdiaiev, Serghei Bulgakov, Peter Struve, Mihail Frank, Semion Gerşenzon, Aleksandr

Izgoiev, Bogdan Kistiakovski. Totodată, ele au fost de timpuriu privite cu suspiciune sau cu mărturisită ostilitate de numeroşi critici ai stărilor de lucruri existente în Rusia, indiferent dacă de pe platforme utopice sau efectiv „de stânga”. O anume neîncredere faţă de exegetul său autorizat a manifestat, la un moment dat, şi Lev Tolstoi. Printre oponenţii tăioşi ai lui Merejkovski s-au numărat nu doar marxişti recunoscuţi, ca sociologul Gheorghi Plehanov, în studiul *Evanghelia decadenţei* (1909), dar şi critici literari cu atitudini independente, precum Ivanov-Razumnik (pseudonimul lui Razumnik Vasilievici Ivanov).

Articolul acestuia din urmă, *Măiestrie moartă* (1911), susţinea că Merejkovski nu are şi nici nu poate să aibă discipoli, întrucât, ca propovăduitor, a strigat mereu în pustiu; a fost plictisitor în şedinţele mondene, conduse chiar de el, din celebra „Societate filosofico-religioasă”; prin „jocul de gheaţă al intelectului său” i-a conceput într-o manieră mortificată pe Iulian, Leonardo, Petru şi pe ceilalţi eroi ai romanelor sale, confecţionaţi după asemănarea cu propriul său chip; s-a exersat în asociaţii verbale şi citări nesfârşite, în obsesive „dedublări” şi „antiteze”; „pentru el *dualismul* se reducea la câte *două cuvinte*, care doar se cereau înlocuite printr-un *al treilea*”, presupus sintetic; toţi marii autori analizaţi de el şi-au găsit sfârşitul nemeritat în geometria acestor neînsufleţite judecăţi; de unde a rezultat „starea letargică” a unui „scriitor sfârşit”, „măiestria moartă” a răcelii totale; şi astfel, Merejkovski rămâne *„un proroc şi un păstor nu al celor vii, ci al celor morţi* – deci un păstor fără turmă; aşa a fost, este şi va fi”. Iată o mostră de filipică partizană din partea unui vrăjmaş declarat, supralicitată de bună seamă, deşi surprinde pericolul abstracţiunilor schematice pe care şi alţi exegeţi le-au intuit.

Prin ce ne atrage atunci opera acestui scriitor? Ce ne reapropie astăzi de scrierile lui, controversate până şi în epoca lor de glorie?

În proza lui Merejkovski, scrierea cea mai importantă rămâne, fără îndoială, trilogia romanescă *Hristos şi Antihrist*, alcătuită din trei cuprinzătoare fresce istorice: *Moartea zeilor – Iulian Apostatul* (1895–1896); *Zeii înviaţi – Leonardo da Vinci* (1899–1900); *Antihristul – Petru şi Aleksei* (1905). Chiar dacă criticul său mai înainte invocat ia în derâdere asemuirea trilogiei, la apariţia ei, cu *Război şi pace*, nu atât ca dintre o creaţie „mică” şi alta „mare” cât dintre una „moartă” şi alta „vie”, construcţia merejkovskiană de mii de pagini, şi poate cu deosebire partea ei mediană, confirmă indiscutabile virtuţi de povestitor, care scapă schemei duale urmărite cu obstinaţie.

Într-adevăr, fiecare parte din trilogie este, la modul global, deşi într-o măsură variabilă, subordonată ideii cuprinse în supratitlu, concepţiei înfruntării veşnice între Hristos şi Antihrist. Coliziunea o accentuează tocmai cele trei cruciale momente istorice, romancierul stabilind, între personalităţile lui Iulian, Leonardo şi Petru, o seamă de înrudiri, cu schimbul convin-gătoare sau artificiale.

Schematizarea antiteticei suprateme, cu ideea sa diri-guitoare, o deconspiră mai ales ultima parte a trilogiei, unde un foarte bogat şi captivant material de viaţă este subordonat, mai tezist decât în părţile precedente, amintitei dihotomii. Întreg romanul *Petru şi Aleksei* e închis în paranteza celor două enunţuri simbolice: „Antihristul va să vie”, dar „Hristos va să-l învingă pe Antihrist”. Antihristul e Petru cel Mare, iar Aleksei este trimisul lui Hristos pe pământul însângerat al Rusiei; un trimis a cărui misiune nu va conteni să o aştepte cu înfrigurare ereticul Tihon, cel stigmatizat de sacra boală a epilepsiei. Într-o zi de iulie din anul 1715, ţarevna Maria Alekseievna îl invită pe Aleksei în casa Marfei Matveievna, văduva ţarului Feodor Alekseievici. Văduva este claustrată în palatul ei de pe malul Nevei, în oraşul de curând înălţat, un oraş asemănător unui vis îngrozitor dintr-un timp oprit în loc şi cârmuit de un uzurpator. Iar mătuşa îi povesteşte lui Aleksei, cum în mănăstirea de la Suzdal episcopul Hiob al Novgorodului ar fi rostit mare ameninţare împotriva Răului petersburghez, iar în mănăstirea de la Iaroslavl sfântul stareţ Vissarion ar fi prezis: ori va

muri ţarul Petru, ori va pieri oraşul său! Petersburgul nu va dăinui însă, exclamă Maria Alekseievna, ci se va cufunda în mocirla diavolului; şi nici măcar locul pe care a fost clădit nu va mai putea fi descoperit!

Petru ca Simon Petrus Antihristul, Petersburgul ca terifianta lui reîncarnare pe acest pământ plin de păcat – iată o ipostază extrem conservatoare a mitului petersburghez, reproiectat din perspectiva unui timp istoric înaintat, care într-adevăr avea să fie curând locul unor succesive coliziuni violente. Romanul întreg e clădit pe această viziune. La început e evocată sărbătoarea păgână organizată cu prilejul aducerii statuii zeiţei Venus din Roma în Grădina de Vară – prilej de a reconstitui minuţios îndrăgitul loc petersburghez de odihnă şi festivităţi, dorit de ţarul Petru mai frumos decât grădinile de la Versailles. Apoi Tihon cutreieră bulevardele, într-o ceţoasă zi de coşmar, în care (întocmai ca eroii dostoievskieni) oraşul i se pare searbăd, vulgar şi totodată fantasmagoric; căci dacă realul era invizibil în aşezarea de basm Kitej, aici la Petersburg invizibilul ajunsese real. Apoi Tihon îl întâlneşte pe împărat în birtul „La cele patru fregate” şi chipul groaznic explică oraşul său terifiant, marcat de aceeaşi pecete diabolică. Drept care, într-un sumbru sfârşit de octombrie, fluviul Neva inundă Petersburgul, ca un avertisment al pieirii, fie în valurile îndrăgite de împărat, fie în focul personificat de el cu nesăbuinţă. Îl revedem pe ţar verificând construirea unei nave pe şantierul Amiralităţii: o muncă de Sisif într-o fierărie a infernului. Îl urmărim luându-i un interogatoriu fiului său nesupus, la „Mon Plaisir”, palatul olandez din suburbia imperială Peterhof, scăldată de valurile Mării Baltice. Fiul răzvrătit este judecat de către Înalta Curte în Senat, biciuit, torturat, ucis – torţă vie a luminii, nestinsă „speranţă a Rusiei” –, în timp ce mujicii se roagă pentru mântuire, ereticii iau calea codrului, raskolnicii prezic dreapta Judecată din urmă...

Tema „petersburgheză” este centrală în creaţia artistică merejkovskiană. Ea este un nimerit test pentru a dovedi împletirea specifică a unei fabulaţii istorice palpitante cu o partizană viziune istorică, filosofică şi religioasă.

Ambivalenţa marchează şi romanul *14 decembrie* (1918), consacrat răscoalei decembriste din 1825. Acţiunea se desfăşoară tot într-o manieră alertă, cu multe detalii picante, reale şi imaginare, cu dialoguri vii, chiar dacă uneori lipsite de acoperire istorică. Personajul central este, de rândul acesta, împăratul Nikolai, „ţarul-fiară”, „omul-fiară care se pretinde Dumnezeu”: o reminiscenţă dostoievskiană. Totul e până la urmă subsumat înfruntării dintre Bine şi Rău, dintre Corp şi Spirit, dintre Fiară şi Dumnezeu; cu tăişul îndreptat, de astă dată, împotriva Antihristului recent care cufundă Rusia în păcat şi neant. Acum, revolta nobiliară din 1825 e interpretată nu ca precursoare îndepărtată, ci ca pol opus revoluţiei proletare din 1917, ca una încă „pură”, „curată”, „sublimă”. Viziunea se află în acord cu versurile Zinaidei Hippius, soţia lui Merejkovski, din poezii consacrate mişcării decembriste: cea din 14 decembrie 1909 lansează chemarea spre desăvârşirea cauzei sfinte, neîmplinite de optzeci de ani; la 14 decembrie 1914, ea se ridică împotriva rebotezării splendidului „Petersburg” în vulgarul „Petrograd”; iar în cea intitulată chiar *14 decembrie al anului 17* îi cheamă pe răzvrătiţii decembrişti să se împotrivească Revoluţiei din Octombrie!

Merejkovski se mărturiseşte şi în alte scrieri atât ca vrăjmaş al vechiului Petersburg, cât mai ales al noului Petrograd. Drama *Ţareviciul Aleksei* (1920) reia şi variază antipatia faţă de temeiurile epocii lui Petru cel Mare. Romanul *Alexandru I* (1918) evocă strălucirea oraşului de la începutul secolului al XIX-lea, la antipodul decăderii ulterioare. Articolul *Curcubeul de iarnă* acceptă compararea Petersburgului cu oraşele occidentale numai în felul în care lacheul Smerdeakov seamănă unui nobil străin. Violenta contestare e asumat nedreaptă. O patronează tot Dostoievski, dar exacerbat cu îndârjire.

Culegerea de articole incluse mai demult în jurnalul anilor 1910–1914, sub titlul *A fost şi va fi*, justifică decadentismul prin absoluta „însingurare” a intelectualului rus (*Despre fântânile negre*) sau descrie o discuţie frântă, poticnită, imaginabilă doar în Rusia, anume la Petersburg, într-o noapte

albă, împreună cu evadarea disperată a locuitorilor, măcar pe timpul lunilor de vară, din acest „blestemat oraş” (*Punct mort*).

„Ducă-se pe pustii Petersburgul!”, exclamă Merejkovski, adăugând întregii sale demonstraţii „antipetersburgheze”, prezentă deseori în literatura şi publicistica rusă, cuvintele Apocalipsei Sfântului Ioan Teologul, ca pe un blestem adresat „Călăreţului de aramă”, simbol secular al oraşului întemeiat de Petru cel Mare: „Şi m-am uitat şi iată un cal galben-vânât şi numele celui ce-l călărea era: Moartea [...]” (6: 8).

3

La Merejkovski regăsim nu numai elemente „slavofile”, ci totodată şi însemne „occidentalizante”, într-o dualitate ale cărei laturi îşi menţin de obicei independenţa.

Dominantei din urmă îi stau mărturie numeroase eseuri despre personalităţi vest-europene, precum Sfinţii Pavel, Augustin, Francisc sau Ioana d’Arc, Napoleon, Dante, Luther, Calvin, Leonardo da Vinci.

Autorul caută mereu să-şi contopească ataşamentele ruseşti şi occidentale, tocmai prin intermediul îndrăgitelor sale dualităţi sau triade, aproape geometrice. În ampla şi mult citita pe vremuri exegeză *L. Tolstoi şi Dostoievski. Viaţa şi opera*, apărută în 1901–1902 (vol. I – *Viaţa şi opera lui L. Tolstoi şi Dostoievski*, vol. 2 – *Religia lui L. Tolstoi şi Dostoievski*), el schiţează înrudirea de structură, explorată ulterior de mulţi alţii, între Dostoievski şi Nietzsche, subliniind şi elementele antitetice ale căutărilor celor doi. Occidentului i-ar fi propriu „spiritul sălbatic”, Orientului – „spiritul blând”. Nietzsche luptase „în numele omului-Dumnezeu cu Dumnezeul-om”, Dostoievski – „în numele Dumnezeului-om cu omul-Dumnezeu”. Unirea principiilor apusean şi răsăritean o va realiza doar un nou Puşkin, forţă superior sintetizatoare. Pe alt plan, unui demiurg de tip puşkinian îi va reveni şi nobila misiune de a integra într-un echilibru suprem dualitatea corp-spirit, materie-idee, teluric-astral, rece-fierbinte, dualitate proprie celor doi titani ai literaturii ruse, Tolstoi şi Dostoievski.

Sub acest raport, „vizionarul trupului” Tolstoi şi „vizionarul spiritului” Dostoievski pot fi asemuiţi lui Michelangelo şi lui Leonardo da Vinci. Dacă triunghiul renascentist fusese însă odinioară închis de către Rafael, printr-o parţială aplatizare a ambelor tendinţe, acum el va trebui efectiv desăvârşit şi în Rusia, însă la cel mai înalt nivel posibil.

Marea literatură rusă a secolului al XIX-lea e rânduită, aşadar, sub semnul simbolic al unui triunghi, cu vârful „puşkinian” ca punct de pornire şi cu cele două orientări presupus polarizatoare într-o direcţie teluric-„tolstoiană” şi o alta spiritual-„dostoievskiană”, orientări însetate de o viitoare împăcare, deocamdată neîmplinită.

Marea artă plastică din Renaşterea italiană este ordonată, tot astfel, într-un triunghi răsturnat, cu două extremităţi calitativ superioare ca momente incipiente şi cu o înfrăţire a lor reală, dar valoric inferioară. Dacă Rafael prefigurase într-o formă diluată rolul lui Puşkin, în schimb Michelangelo şi Tolstoi s-au întâlnit în aceeaşi măsură ca Leonardo şi Dostoievski în două continuităţi „verticale”, reciproc opuse nivelelor „orizontale”. (În plan comparativ rus şi german, Merejkovski îi apropie pe Tolstoi de Goethe, pe Dostoievski de Schiller, antiteze explorate ulterior de Thomas Mann, într-un amplu eseu, prelucrat după o conferinţă şi publicat într-o revistă în 1922, iar în volum în 1923, cu titlul *Goethe şi Tolstoi. Fragmente asupra problemei umanităţii*.)

În aceeaşi exegeză, raportul dintre Dostoievski şi Nietzsche e postulat ca o variantă a raportului dintre Hristos şi Antihrist, antinomic dar şi concrescent. Merejkovski însuşi are ferme convingeri religioase, ca şi nemascate simpatii nihiliste, el urmăreşte orgolios să-şi aducă propria activitate sub incidenţa opţiunilor polare interdependente ale eroilor săi preferaţi. Aşa ajunge el la Leonardo da Vinci, în romanul elaborat paralel cu eseul despre Tolstoi şi Dostoievski; implicat, aşadar, într-un cuprinzător orizont de idei culturale, filosofice şi religioase.

Dihotomia Hristos–Antihrist avea să se dedubleze în Aleksei şi Petru; ea a fost sau, în orice caz, trebuia să fie înnodată şi prin imaginea lui Leonardo, care, în textul romanului îi este opus şi lui Michelangelo, şi lui

Rafael, iar în subtextul său este apropiat de Dostoievski şi de Nietzsche: asemenea unui personaj copleşitor, marcat de semnul negaţiei propriu lui Antihrist, totodată angajat într-o chinuitoare regăsire, recâştigare, recreare a purităţii simbolizate de Hristos.

4

În „Partea [*Ceast'*]a 2-a" din trilogia sa, *Voskresşie bogi / Zeii înviaţi*, Merejkovski îl descrie pe „messer Leonardo" în a doua jumătate a vieţii, în perioada de vârf a creaţiei sale, de la sfârşitul veacului al XV-lea şi începutul celui de al XVI-lea.

Leonardo da Vinci părăseşte Florenţa lui Lorenzo de Medici „Magnificul" prin 1482 şi se stabileşte ca inginer militar, arhitect, pictor şi sculptor al ducelui Lodovico il Moro. Din prima sa perioadă milaneză, prelungită până în 1499, datează statuia ecvestră a lui Francesco Sforza, ca şi picturile *Madona între stânci* şi *Cina cea de taină*. Mulajul de lut al statuii este distrus în timpul ocupaţiei oştirilor franceze, iar fresca din refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie începe să se deterioreze de timpuriu. În 1500, Leonardo se află la Mantua, unde face probabil portretul Isabellei d'Este, proiectează la Veneţia lucrările de apărare împotriva turcilor, apoi trece la Florenţa, unde şi rămâne, cu întreruperi, mai mulţi ani. În Romagna îl slujeşte pe Cezar Borgia. Lucrează între 1503 şi 1506 la *Bătălia din Anghiari* dintre florentini şi lombarzi, frescă menită să împodobească Palazzo Vecchio. Tot prin 1503 începe, se pare, s-o portretizeze în *Gioconda* pe Mona Lisa. Renunţând să-şi mai termine fresca, el răspunde insistenţelor lui Charles d'Amboise şi revine la Milano, unde se dedică din nou sculpturii. Este nevoit să părăsească oraşul după expulzarea francezilor. Trece în serviciul lui Giuliano Medici, pe care îl urmează la Roma, după ce fratele acestuia e ales papă sub numele de Leon al X-lea. Dar Giuliano moare, iar artistul se decide să răspundă chemării noului rege al Franţei, Francisc I. Se instalează la Amboise, ca inginer regal,

elaborează planuri pentru castelul din Romorantin, organizează petreceri. Moare la Clos-Lucé în ziua de 2 mai 1519.

Acesta este contextul istoric al biografiei. Un mediu agitat şi în continuă schimbare, prilej nimerit pentru romancier de a reconstitui, la confluenţa documentaţiei migăloase cu libertatea imaginativă, variate straturi ale populaţiei şi momente cruciale ale unei dense şi misterioase întâlniri dintre două secole ilustre. Cititorului i se oferă prilejul să retrăiască înfruntarea dominicanului Girolamo Savonarola cu oficialităţile preocupate numai de bogăţie, fast şi plăceri, înfruntare tranşată prin arderea pe rug a predicatorului ascet; uneltirile conjugate ale papei Alexandru al VI-lea şi ale copiilor săi, Lucreţia şi Cezar Borgia, ca şi drumul parcurs până la remodelarea apologetică a „Principelui” de către greu încercatul Niccolo Machiavelli; ororile inchiziţiei, dezlănţuite cu nesăbuită cruzime împotriva presupuşilor eretici; viaţa publică şi intimă a ducelui Lodovico il Moro, înfrânt de către francezi; efectele subjugării unor provincii italiene; şi, mai presus de toate, dramatica pribegie a artistului renascentist, obligat să slujească sus-puse feţe bisericeşti şi laice, incapabil să-şi termine capodoperele, pendulând între felurite activităţi tehnice, ştiinţifice şi artistice, umbrit de slava crescândă a lui Michelangelo şi a lui Rafael, supus ingratitudinii foştilor săi protectori şi îmbătrânit în uitare.

Un atare cadru pestriţ îi convine lui Merejkovski. Preferinţele sale se îndreptau constant spre agitate epoci de răscruce, ale căror avataruri, ştiute dar nu şi până la capăt limpezite, i-au servit întotdeauna pentru a capta atenţia şi bunăvoinţa publicului cititor. Viaţa lui Leonardo constituie, din acest punct de vedere, o alegere optimală. Deşi implicată în spectaculoase confruntări publice, ea îşi păstrează o zonă de intimitate, învăluită în mister. „Poezia şi adevărul” se amestecă până la indistincţie în viaţa copleşitoarei personalităţi, despre care se ştiu multe, dar aproape nimic – cu exactitate. Ca dovadă, din moştenirea lui picturală nu s-au păstrat decât opt tablouri a căror autenticitate să nu fie pusă sub semnul îndoielii. Unele dintre capodopere s-au deteriorat. Timpul a înmulţit astfel petele albe din activitatea celui venerat drept cel mai complet creator al Renaşterii. Iar

exegeţii sunt nevoiţi să le acopere prin sugestii din *Tratatul despre pictură* sau prin numeroase alte însemnări ale gânditorului. Mitologia maestrului aţâţă în continuare fantezia urmaşilor. O probează şi filmul biografic al lui Renato Castellani; sau cercetările lui Ladislau Reti, care a descoperit la Madrid inedite manuscrise leonardeşti.

Atrăgătoare şi problematică în cartea lui Merejkovski pare tocmai osmoza dintre real şi imaginar. Romancierul a întreprins o migăloasă investigaţie documentară, a aglomerat fapte, detalii autentice ori verosimile, prin intermediul cărora cititorii sunt introduşi în atmosfera colorată şi trepidantă a epocii reconstituite. El şi-a permis totodată să dea frâu liber fanteziei pe marginea cunoştinţelor sale întinse, amestecând certe întâmplări, personaje, situaţii cu altele în grad înalt nesigure. Aspectul din urmă priveşte, iarăşi cu deosebire, implicarea faptelor de viaţă în eşafodaje de idei filosofice şi religioase caracteristic merejkovskiene.

Romancierul este animat de un mărturisit orgoliu speculativ. El ţine din nou să-şi ilustreze prin carte obsesiile teoretice duale, mai ales amintita înfruntare a Binelui cu Răul, a încleştării dintre Hristos şi Antihrist. Principiile sunt limpezi, personificarea lor riscă să rămână ilustrativă. Romanul citează des Biblia, alte scrieri religioase, oficializate sau apocrife, însemnările lui Leonardo. Prin intermediul lor, în naraţiune e insinuată opinia potrivit căreia Leonardo le apare contemporanilor şi ucenicilor săi ca întrupare a diavolului. Sufletul său e un câmp de bătălie între porniri virtuoase şi malefice. Lupta sa permanentă o poartă pentru eliberarea prin Hristos, pentru a se împăca cu moralitatea creştină, un ţel totuşi de neatins şi contracarat de o malignă „răceală”, presupus dominantă atât în raporturile sale cu persoane şi evenimente înconjurătoare, cât şi în statornica lui tentativă de a pătrunde legile neînsufleţite ale universului: tehnice, matematice, anatomice. Leonardo îi este apropiat lui Machiavelli. Ambii sunt copleşiţi de hotărârea parcurgerii drumului spinos şi ignobil al cunoaşterii, drept care sunt şi mizeri în expurgarea moralităţii din cunoaşterea „pură”. Ambii rămân impasibili în faţa suferinţelor, deşi în acelaşi timp sunt ei înşişi supuşi chinurilor atroce. Ei sunt geniali

„mecanicieni” şi totodată oameni vii, gata să-şi jertfească pe altarul ştiinţei sensibilitatea, de care în cele din urmă nu se pot dispensa. Împrejur se înmulţesc nedreptăţile, în timp ce Leonardo îşi notează cu sânge rece observaţiile despre natură. Trădările se ţin lanţ. Leonardo însuşi este părtaş la unele dintre ele, din convingerea că are menirea să depăşească aceste trecătoare slăbiciuni, pentru a înţelege legile veşnice ale naturii. Setea de absolut îl readuce însă obligatoriu la scrutarea divinităţii. Cercul se închide, îndepărtarea de omenesc îl reapropie pe artist de umanitate. Dilema lui seamănă cu cea a lui Adrian Leverkühn, genialul compozitor păcătos pe care Thomas Mann îl va plămădi cu mai multă artă şi cu o mai decisă orientare filosofică, în romanul *Doctor Faustus*. Această dilemă ne trimite din nou la cumplitul şi chinuitul gânditor, anticreştin şi fascinat de Hristos, la Friedrich Nietzsche.

Merejkovski are o atitudine şovăielnică faţă de eroul său contradictoriu. El îi înfăţişează „vinovăţia fără vină” cu sublinierea concomitentă a ambelor prezenţe. Leonardo este sublim şi păcătos, stimat şi damnat. Merejkovski îl glorifică şi îl dezaprobă; îl glorifică pentru jertfirea de sine în folosul omenirii; îl dezaprobă pentru incapacitatea de a-i iubi şi a-i urî pe oameni – deşi în preajma Giocondei e iluminat de iubire şi deşi, pe măsură ce este detestat, sufletul i se umple de mâhnire. Nu dualitatea acestui portret lasă în noi o undă de nemulţumire, ci insuficienta sa organicitate, acea neputinţă – cunoscute şi din alte romane merejkovskiene – de a forja din pornirile antitetice un întreg până la capăt viu. Sfârşind lectura, putem anevoie decide dacă sfâşierea interioară îl priveşte integral pe Leonardo sau mai degrabă pe biograful său?! Căci Merejkovski însuşi a tot căutat să împletească adeziunea şi ura faţă de raţionalismul său, cu năzuinţe concomitent iraţionale.

Paradoxal, în toată activitatea sa literară, inclusiv în romanul despre Leonardo, Merejkovski a dat câştig de cauză „răcelii” constructive – şi aceasta în ciuda invocării repetate a „căldurii” creştineşti, care însă nici ea nu depăşeşte, în interpretarea lui, un anume prag discursiv şi doct. Cartea

atestă multe calităţi, dar şi un neajuns principal şi de principiu: o anume uscăciune livrescă, abil ascunsă în vioiciunea relatării.

Biografia lui Leonardo se vrea, finalmente, şi o autobiografie disimulată a lui Merejkovski. Narcisismul autorului ţine să reducă distanţa până la eroul său. Un povestitor mai mult filosofard decât filosof riscă să fie pe alocuri abstract sau de-a dreptul tezist.

Merejkovski a scris incitant despre mari artişti. El nu este un mare scriitor, ceea ce nu înseamnă că nu este un scriitor bun. Cititorii continuă să parcurgă pe nerăsuflate şi acest captivant roman al său „de lectură”. El aparţine unui narator abil, cu simţul situaţiilor interesante şi al conflictelor atrăgătoare, cu ştiinţa de a reclădi, din nenumărate detalii caracteristice, o lume apusă. Merejkovski este un istoriograf, un etnolog şi un arheolog al literaturii, în stare să ne introducă într-un univers complex, pe care să ni-l facă apropiat. Schematismele tăinuite din subtext nu anulează defel pledoaria pentru misiunea artei şi pentru măreţia personalităţilor ei creatoare.

Sociologia şi psihologia succesului literar ia în calcul şi gustul contemporan pentru biografiile romanţate. Ele validează captarea publicului prin calităţi specifice acestui gen. *Învierea zeilor – Leonardo da Vinci* se înscrie printre primele din secolul al XX-lea şi, evident, deloc printre ultimele ca valoare. În rândul slujitorilor literaturii ruse, mulţi şi mari, Dmitri Merejkovski rămâne o prezenţă meritorie.

IURI TÎNIANOV – TREI ROMANE

1

Iuri Nikolaievici Tînianov (1894–1943) trăieşte în istorie. El ştie că actualitatea e consfinţită şi sfinţită prin filiaţie, ştie că un simţ contemporan acut e garantat printr-o acută conştiinţă a sedimentărilor.[11]

„Ne amintim mai în profunzime de secolul al XIX-lea decât îşi aminteau oamenii secolului al XIX-lea de secolul al XVIII-lea."

Omul *a avut* întotdeauna memorie; iată că a ajuns să şi *fie* memorie. Să existe în măsura în care îşi aminteşte de sine. Să recunoască în istorie un hotărâtor criteriu al existenţei sale.

De aceea, Tînianov trăieşte în două istorii pentru el egal de contemporane: secolul XX şi secolul XIX. În 1925, scrie povestea anului 1825. Face din trecut: prezent. Ne face să trăim noi înşine în acest dublu prezent, care să devină apoi, pentru noi, un prezent triplu…

Iuri Nikolaievici este un petersburghez, petrogrădean, leningrădean pursânge. Unul născut, ce-i drept, în gubernia Vitebsk şi urmând liceul la Pskov, dar frecventând facultatea de istorie şi filologie a Universităţii de pe malul Nevei. În 1912, clădirea lui Domenico Trezzini, a celor Douăsprezece Colegii, îl întâmpină cu răceală. Îl sperie severitatea coridorului ei lung de aproape patru sute de metri. Se regăseşte apoi în seminarul consacrat lui Puşkin de profesorul Semion Vengherov (istoric literar, bibliograf) şi în

studiul decembriştilor – într-un trecut, de care va rămâne pentru totdeauna ataşat.

După Revoluţia din Octombrie, Tînianov se împrieteneşte cu Viktor Şklovski şi cu Boris Eihenbaum. Ei întemeiază OPOIAZ, „Societatea pentru studiul limbii poetice”, şcoala „formalistă” a savantelor analize stilistice – succesiv lăudată, uitată, redescoperită. În Casa Artelor, cei trei dezbat, la lumina unor lumânări, stilistica versului rus. Într-o noapte albă, plimbându-se prin Piaţa Senatului, ei „recitesc” tragica pagină din cartea deschisă a oraşului.

Foamete, străzi pustii, muncă; entuziasm şi deprimare.

„Dacă n-ar fi fost copilăria mea – n-aş fi înţeles istoria. Dacă n-ar fi fost istoria – n-aş fi înţeles literatura.”

Tînianov ţine cursuri de istoria poeziei, lucrează ca traducător la secţia franceză a Internaţionalei a III-a, editează „Biblioteca poeţilor”, iniţiată de Maksim Gorki. Cumpără de la un anticar, cu ultimii săi bani, manuscrisele decembristului Wilhelm Küchelbecker, pentru a le reda posterităţii.

De ce nu îşi eliberează darul de povestitor? îl întreabă Kornei Ciukovski o dată când, întorcându-se de pe Nevski Prospekt, după o lecţie despre Küchelbecker, îşi evocă eroul cu pasionantă vioiciune. Centenarul răscoalei prilejuieşte un răspuns pe măsură. Îi este comandată o carte de cinci coli pentru copii; el scrie nouăsprezece coli în două luni şi jumătate. Gorki preferă net *Povestirea despre un decembrist*, apărută sub titlul *Kiuhlea,* fabulaţiei lui Merejkovski *14 decembrie*, după părerea sa interesantă dar iresponsabilă. Întâlnindu-l pe autor, Vladimir Maiakovski exclamă: „Hai, Tînianov, să stăm de vorbă ca un imperiu cu alt imperiu”.

Devorator de cărţi, cu o memorie fenomenală, Tînianov vede în fiecare personaj al lor un om cu trăsături, obiceiuri şi gesturi vii, de care s-a despărţit parcă adineauri în Grădina de Vară sau pe Nevski Prospekt. Vreme îndelungată se ruşinează de artistul din el, presupunându-se doar cercetător. Apoi îşi împleteşte organic activitatea ştiinţifică şi cea literară, explică legătura firească între analiza scrupuloasă a manuscriselor şi zborul liber al imaginaţiei poetice.

Îndrăgostit de poezie, Tânianov scrie însă proză. Proza – susţine el în 1924 – a înfrânt poezia, acum se vorbeşte despre versuri tot pe atât de greu, pe cât de greu se compun versuri. Locul poeziilor l-au luat poeţii. Maiakovski, de pildă, cu grandioasele lui exclamaţii, cu strigătele lui oratorice, răsunând în pieţe, cu imaginile lui patetice, în care – peste versurile acumulate în secolul premergător – renasc gesturile sublime ale unui Gavrila Derjavin, poetul sfârşitului de veac XVIII, stârnind ecou în palatele enorme de odinioară.

Dragostea lui Tînianov este rezervată anume începutului de secol XIX. Unor zone intime ale aceluia, dar de o puternică rezonanţă, unor perioade în care profunzimea psihologică s-a îngemănat cu lărgimea obştească, în care formelor literare îndelung cizelate le-au corespuns interogaţii grave.

Cercetătorul şi artistul Tînianov doreşte să pătrundă raportul dintre „arhaişti” şi „novatori”, relaţia dintre factorii de continuitate şi discontinuitate. Îl pasionează tradiţiile secolului al XIX-lea pentru inovaţiile secolului al XX-lea; şi inovaţiile în cadrul veacului al XIX-lea, în raport cu tradiţiile aceluiaşi veac.

În 1921, explică noutatea împletirilor tragicomice şi a caracterizărilor prin procedeul măştii, la Gogol; ca şi noutatea – faţă de Gogol – a măştilor la Dostoievski, mascându-şi sau demascându-şi caracterele nu printr-o corelaţie organică, ci printr-una contrastantă. Dostoievski este, fără îndoială, elevul lui Gogol; totuşi, în *Stepancikovo şi locuitorii săi*, nu se sfieşte să parodieze schimbarea la faţă târzie a învăţătorului său, produsă în *Fragmente alese din corespondenţa cu prietenii*.

Înseamnă că viziunea „calmă” asupra tradiţiei se cuvine înlocuită printr-o alta „nervoasă”, capabilă să surprindă mutaţiile lăuntrice, rupturile bruşte; la nevoie – salturile dinlăuntrul unei vieţi. Or, tocmai această privire o reclamă viaţa lui Puşkin, cu cei mai mulţi şi mai diverşi comentatori – de atunci şi de mai târziu – şi cu cea mai „neobişnuită evoluţie, prin dimensiuni şi prin rapiditatea ei”; viaţa lui Küchelbecker, ignorat aproape cu desăvârşire şi ca decembrist, şi ca poet; viaţa lui Griboiedov, pe nedrept bănuit de Vasili Rozanov că nu interiorizează dramele confraţilor săi,

întrucât, pasămite, ar fi fost un spirit sănătos, viguros, echilibrat, marcat de un optimism cuprinzător şi superficial…

Locul poeziilor l-au luat poeţii; „şi asta nu e de loc atât de puţin cum pare”. Dovadă Tînianov însuşi care, nedorind să compună versuri, a scris în proză o trilogie – despre trei poeţi!

„Tragedia omului epocii decembriste reprezintă conţinutul romanelor lui Tînianov.” Konstantin Fedin are dreptate: regrupate în altă ordine decât au fost elaborate, *Puşkin*, *Kiuhlea* şi *Moartea lui Vazir-Muhtar* se ordonează în prologul, acţiunea şi epilogul unei unice drame: 14 decembrie 1825.

Tînianov a scris, de altfel, şi o propriu-zisă dramă, în 1939, sub chiar titlul *14 decembrie*. Prima ei scenă reînvie împrejurările memorabilului duel dintre tinerii Küchelbecker şi Puşkin. În scena a şaptea, întemniţatul Küchelbecker (Kiuhlea) vrea să trimită dragilor lui Aleksandr Puşkin şi Aleksandr Griboiedov, de ziua lor, o scrisoare de felicitare. În ultima scenă, a opta, Puşkin îl întâlneşte pe Küchelbecker în timpul transferării lui de la Schlüsselburg într-o altă închisoare; întâmplătoare şi miraculoasă revedere, petrecută la 14 decembrie 1827 şi consemnată de poet a doua zi…

Soarta celor trei fraţi de suferinţă Tînianov o îmbină însă nu numai în această laconică variantă dramatizată, ci în fiecare parte a trilogiei sale romaneşti. El unifică trecutul, prezentul şi viitorul zilei fatale de 14 decembrie 1825, în trei succesive şi concomitente timpuri prezente.

2

Puşkin (1936, 1943) a rămas un amplu prolog neterminat. Ultimul roman al lui Tînianov recreează prima perioadă a vieţii poetului; din grandiosul său proiect, autorul realizează doar „copilăria”, „colegiul” şi „tinereţea”. Romanul se întrerupe în momentul exilării poetului în Crimeea, din cauza epigramelor sale usturătoare. În ultima noapte, Puşkin îşi ia rămas bun de la oraş, scoţându-şi pălăria: „se înclină în faţa Petersburgului aşa cum numai în faţa unui om te închini”.

La capătul propriei sale vieţi, bolnav, nonconformistul nezgomotos Tînianov se înclina în gând, poate, tot astfel în faţa Leningradului asediat, oraşul său aflat în blocadă şi din care nu cu mult în urmă fusese evacuat la Moscova.

Potrivit unei butade, citată de Viktor Şklovski în jurnalul său, pe Puşkin ni l-au descris contemporanii lui „din toate părţile", drept care îi cunoaştem bine pe contemporani şi prea puţin pe Puşkin. Remarca ironică nu i se va potrivi lui Tînianov.

El porneşte de departe, dar se concentrează curând asupra personajului principal. Îi descrie pe tatăl şi pe unchiul viitorului poet, pe mama lui cea neiubită şi pe iubita lui doică, locuinţa neprimitoare din Moscova şi călătoria eliberatoare la Petersburg. În ajunul plecării, Serghei Lvovici îşi sfătuieşte fiul cum să se poarte dacă-l întâlneşte pe împăratul Alexandru pe Nevski Prospekt. Vasili Lvovici şi nepotul lui se opresc deocamdată la hotelul Demut, pe Canalul Moika. Spaţiile deschise ale oraşului îl impresionează pe Aleksandr Sergheievici; dar şi Palatul Mihailovski, în care cu zece ani în urmă, în 1801, fusese ucis ţarul Pavel. Pe urmaşul acestuia – cel care ştia de plănuita asasinare a tatălui său – îl întâlneşte, într-adevăr, pe Nevski. Apoi susţine examenul de admitere la colegiul imperial; este admis sub numărul 14 şi instalat la Ţarskoe Selo.

Acţiunea se mută în strălucitoarea suburbie imperială a Capitalei, printre păduri şi lacuri. Prietenia cu Puşkin, Delvig, Küchelbecker; plimbări, discuţii, versuri. Kiuhlea preferă sublimul patetic, pe care Puşkin ar dori să-l tempereze raţional. Acesta recită *Amintiri din Ţarskoe Selo*, de faţă e şi autorul celebru Derjavin, tânărul se ascunde sfios de entuziasmul maestrului.

Între timp: războiul. Napoleon trece Nemanul cu patru sute de mii de ostaşi; liceenii îl admiră pe comandantul suprem Barclay de Tolly, se dezic de el după insuccesele suferite, îl reprimesc în graţii la vestea comportării lui exemplare de la Borodino, sub comanda lui Mihail Kutuzov; sunt îngroziţi de incendierea Moscovei, cuprinşi de elan patriotic în timpul

contraofensivei, dezamăgiţi de intoleranţa autocraţiei după intrarea învingătorilor la Paris.

„Trăiască colegiul!” echivalează cu „Trăiască libertatea!”.

Pentru versurile sale prea libere în spirit, Puşkin este interogat în cancelaria specială a lui von Fock, Arakceiev vrea să-l întemniţeze în fortăreaţa Petropavlovskaia, dar istoricul Nikolai Karamzin îl convinge pe împărat să aleagă exilarea în Sud.

Iar Puşkin este mustrat şi pentru sentimentele sale prea libere faţă de Ekaterina Karamzina…

Ipoteza lui Tînianov cu privire la această dragoste tăinuită a poetului i-a plăcut regizorului Serghei Eisenstein atât de mult, încât a vrut la un moment dat să o aşeze la temelia unui film. S-a şi păstrat o scrisoare neexpediată a lui Eisenstein, din 1943, către „dragul şi inegalabilul Iuri”, mărturisind entuziasmul pentru partea a treia a romanului şi intenţia de a face din ea un film „totodată şi muzical, şi color”; cu laitmotive wagneriene, în care culoarea să fie un lăuntric factor dramatic şi cu un spectru vizual caracteristic Petersburgului: mult întuneric, câteva pete luminoase (postavul verde al meselor de joc, lumânările galbene la recepţiile nocturne) şi un alb-negru final, totul concordând cu tablourile lui Gogol (explicate de Andrei Bielîi în cartea sa, din 1934, *Măiestria lui Gogol*), care, la rândul lor, se potrivesc de minune biografiei lui Puşkin…

3

Kiuhlea (1925) – primul roman al lui Tînianov, al doilea în cronologia evenimentelor istorice urmărite aici – porneşte tot de la anii de şcoală ai lui Puşkin şi Küchelbecker. Apoi, în timp ce Petersburgul „dormea ca într-un sicriu”, Puşkin e surghiunit în Sud, Griboiedov trebuie să plece în Persia, iar Küchelbecker – într-o călătorie în Occident, ca secretar al prinţului Narîşkin…

Destinele se mai înnoadă o dată: expulzat din Paris, considerat turbulent şi la Petersburg, numit pe lângă cancelaria guvernatorului general

al Caucazului, asesorul de colegiu Wilhelm Karlovici Küchelbecker îl întâlneşte la Tiflis pe Aleksandr Sergheievici Griboiedov, care îi citeşte fragmente din comedia sa în pregătire şi îl consideră „mai destoinic decât mine în toate privinţele”…

Revine apoi la Petersburg, intră în contact cu Konstantin Rîleiev, Aleksandr Odoievski, fraţii Nikolai şi Aleksandr Bestujev. Moartea împăratului Alexandru, tergiversarea numirii succesorului, dintre fraţi, proclamarea finală a lui Nicolae, dau răscoalei proiectate impulsul decisiv. Ea izbucneşte în ziua depunerii jurământului de credinţă faţă de noul suveran. Răsculaţii se adună în Piaţa Petrovskaia (ulterior, Piaţa Senatului, Piaţa Decembriştilor), trupele ţarului blochează intrările, îndreaptă ţevile tunurilor spre Senat, îneacă răzmeriţa într-o baie de sânge.

Kiuhlea fuge, este prins la Varşovia, închis în fortăreaţa Petropavlovskaia. Apoi este târât prin alte închisori. În drum spre una dintre ele, are loc amintita întâlnire cu Puşkin. Îi trimite o scrisoare lui Grigoiedov, care este interceptată şi, drept pedeapsă, i se confiscă hârtia, pana, cerneala. Chin inutil: pe Griboiedov îl asasinaseră la Teheran, „scrisoarea fusese trimisă unui mort”.

Iată câteva observaţii din roman despre simbolistica împletită dintre oraş şi răscoală.

Unitatea de măsură a Petersburgului este spaţiul vast, întinderea fluviului, a bulevardelor şi pieţelor. Neva însuşi este un bulevard fluid de sine stătător, iar independenţa ei o îndeamnă la răzvrătire măcar o dată la o sută de ani. Pentru Petersburg este firească alianţa fluviului cu piaţa, revoluţiile s-au petrecut şi se vor petrece aici, întotdeauna cu sprijinul fluviului şi în pieţe. Mai bine zis: între pieţe! Ecaterina înălţase statuia ecvestră a lui Petru în piaţa Petrovskaia; această piaţă ajunsese pilda vie a forţei absolutismului. Alături, în piaţa Isaakievskaia, catedrala Sf. Isaac era încă în construcţie; mereu începută, abandonată, dărâmată, reîncepută de Ecaterina, de Pavel şi de Alexandru, ea a devenit – invers – simbolul slăbiciunii autocraţiei. Răscoala din 14 decembrie a fost alianţa şi lupta câtorva pieţe învecinate. Dacă intelectualitatea nobiliară adunată în piaţa

Petrovskaia s-ar fi contopit cu poporul de rând din piaţa Amiralteiskaia! Aşa însă „starea de încremenire a pieţelor” nu a putut fi curmată…

În calitate de istoric meticulos ţine Tînianov să fie un romancier psiholog şi filosof. În artă, ca şi în viaţa cotidiană, el preferă să fie „bine temperat”. Aparent, se mulţumeşte să reconstituie câteva epoci apăsătoare; după cum, în completarea trilogiei sale romaneşti, evocă, în trei nuvele, sfârşitul epocii lui Petru, domnia împăraţilor Pavel şi Nicolae. Nu atât descrierea îl preocupă, cât nepatetic surprinsul ei patos. Ţine să evoce „sufletul” perioadelor de restrişte, „filosofia” vremurilor de pierzanie. Este un tragedian timid, cu simţul măsurii, neîncrezător în gesticulaţii, balansând îndurerarea cu ironia. E un dramaturg psiholog şi în romane.

Ilia Ehrenburg îi bănuieşte, ca dominantă sufletească, „tristeţea”.

4

Tristeţea este dominanta eroului său cel mai modern şi mai reprezentativ, Aleksandr Sergheievici Griboiedov.

Puşkin e fermentaţia vinului, Griboiedov – a oţetului, Lermontov – a putreziciunii, citim în introducerea la *Smert’ Vazir-Muhtara* / *Moartea lui Vazir-Muhtar* (1927–1928), roman tradus în româneşte sub titlul *Moartea ambasadorului*. Şi mai citim: în piaţa rece, la 14 decembrie 1825, a sfârşit generaţia anilor douăzeci; eroii au murit înaintea deceniului lor, copiii erau numai cu doi-trei ani mai tineri decât părinţii; noroc însă de cei care au căzut şi vai de cei nevoiţi să se „schimbe”!

Tînianov recreează tragedia postdecembristă (ca, anterior, răscoala) tot din perspectiva secolului său. Veacul e altul, deceniul şi chiar anul încheierii cărţii rămân aceleaşi.

În 1828, Griboiedov revine din Persia la Moscova, unde întâlneşte o mamă hrăpăreaţă, un comandant de oşti uitat, un gânditor în decădere; iar la Petersburg este cinstit de ucigaşii prietenilor săi şi de soţul amantei sale. Comedia sa, *Prea multă minte strică*, nu e încă publicată, din pricina corespondenţelor ei prea transparente cu spiritul decembrist (fusese scrisă în

1822–1824 şi va fi publicată abia în 1833, adjudecându-şi celebritatea). Autorul este deocamdată diplomatul împăratului Nicolae, funcţionarul ministrului Karl Robert Nesselrode. Ar dori să-şi termine drama, străbătută şi de un subteran filon tragic; le citeşte fragmente lui Puşkin şi Krîlov. Dar trebuie să se dedice expansiunii ţării sale, de acum înainte ca ambasador plenipotenţiar.

Exilările sunt de multe feluri. Poeţii pot fi ucişi pe eşafod, prin surghiun, în duel, prin avansare.

Griboiedov este, ştie că este, condamnat la moarte. Ştie că înaltele funcţii macină sufletul şi corpul. Ştie că toţi vor puterea, dar nu o pot avea, că toţi doresc fericirea, dar nu o pot obţine. Este plictisit, trist, sceptic, nemulţumit de sine şi incapabil să se schimbe, liber şi conformist, talentat şi sterp. Decembriştii exilaţi în Caucaz – această fierbinte Siberie a lor – îl consideră un Samson trădător. Unul dintre ei obiectează faţă de planul său de modernizare economică prin înfiinţarea Companiei Indiilor Orientale ruse, pe motiv că ar genera noi împilări. Oare reuşita răscoalei, îi replică interlocutorul, nu ar fi înlocuit vechea aristocraţie printr-o mai fioroasă putere a banului?!

Ne aflăm în plină situaţie tragică, fără alternative. Doar un sărman neamţ de prin Tiflis îl roagă pe Griboiedov să-l anunţe dacă Îl va întâlni în Persia pe Mântuitor; ambasadorul îl avertizează însă că nu se vor putea înţelege, fiindcă „*der liebe Gott*” nu cunoaşte limba germană!

Învestit cu înalta şi inutila sa titulatură, Vazir-Muhtar pleacă, aşadar, la Tabriz şi de acolo la Teheran, unde este ucis de musulmanii fanatici, nu fără sprijinul unor prinţi perşi, diplomaţi englezi şi chiar refugiaţi ruşi conduşi de Samson Makinţev, un efectiv Samson trădător.

Trădarea naşte trădări. Secretarul său îl denigrează. Trimisul persan e întâmpinat la Petersburg cu onoruri. Prietenii se dezic de Griboiedov. Corpul său, ciopârţit până la nerecunoaştere, este înlocuit cu al altuia: Vazir-Muhtar n-a existat vreodată, nu există nici acum. Doar în cazemata închisorii din Schlüsselburg îşi aminteşte de el Küchelbecker. Iar Puşkin, văzându-i sicriul, se întreabă: de ce s-a dus acolo, dacă ştia ce-l aşteaptă?!

Romanul cel mai complex şi mai măiestrit dintre cele scrise de Tînianov – dramă psihologică şi meditaţie filosofică, desfăşurate într-o manieră nervoasă, contrapunctată, asociativă, sugestivă – intonează cântecul de lebădă al întregii generaţii de la 14 decembrie. O poveste amară despre trădare şi exil. Trădarea unui „vinovat fără vină”. Exilul fizic şi metafizic, geografic şi spiritual, istoric şi existenţial. De atunci şi de oricând. Artistul unei lumi ieşite din ţâţâni ajunge un dedublat „erou al timpului” său, nevinovat şi vinovat de o moarte la care e condamnat cu bună ştiinţă şi la care se condamnă singur cu luciditate.

El sfârşeşte ca un Descartes fără cărţi, ca un Napoleon fără oşti.

Dar nu duce oare şi Tînianov în mormânt enigma lui Puşkin?!

Iuri Nikolaievici a murit ani în şir. O scleroză îi cuprindea nervii încetul cu încetul. N-a mai umblat; apoi n-a mai scris; cugetul i s-a stins ultimul.

În decembrie 1943, obuzele inamice explodau pe străzile Leningradului.

Într-o locuinţă sărăcăcioasă, în apropierea catedralei Kazanskaia, de pe Nevski Prospekt, au rămas numeroase manuscrise, arhiva lui Küchelbecker, zeci de volume ale poeţilor ruşi editate cu smerenie.

Puţini au participat la înmormântarea lui, la Moscova. Era vreme de război, iar el fusese un teoretician „formalist” şi un povestitor necontemporan.

Cartea omagială, apărută în 1966, cuprinde amintiri semnate de Veniamin Kaverin, Viktor Şklovski, Boris Eihenbaum, Kornei Ciukovski, Grigori Kozinţev, Serghei Eisenstein, Ilia Ehrenburg, Konstantin Fedin.

11 Prefaţa mea la romanul lui Iuri Tînianov, *Moartea ambasadorului* (Editura Univers 1973), a apărut un an după eseul Ion Ianoşi, *Romanul unui oraş·Petersburg – Petrograd – Leningrad* (Editura Univers, 1972). Ca prefaţator, am preluat fragmente despre Tînianov din capitolul de acolo despre decembrişti (capitol fără titlu). Ele au continuat să fie prezente şi în cartea mea substanţial îmbogăţită *Sankt Petersburg·Romanul şi romanele unui oraş* (Editura Institutului Cultural Român, 2004), în câteva pagini din capitolul de astă dată purtând titlul *Decembriştii*; *Ecouri*. Întrucât nu voiam să lipsească însă prefaţa despre Tînianov din volumul de faţă – am preluat şi de astă dată pasaje din cartea mea „petersburgheză” nouă, cu unele modificări.

VLADIMIR NABOKOV –
DOUĂ ROMANE

1

Până în anii nouăzeci ai secolului XX, opera lui Nabokov îi era cititorului român aproape necunoscută. Cărturarii ştiau de existenţa ei, citiseră câteva dintre volumele englezeşti, dar lipseau traducerile care să facă accesibilă, mai ales, partea creaţiei scrisă în ruseşte. Apoi s-a produs recuperarea, chiar dacă parţială, atât din engleză, cât şi din rusă.

Discuţia asupra autorului porneşte mai întotdeauna de la acest miraculos bilingvism ruso-englez (trilingvism, dacă avem în vedere şi textele în franceză). Ca imigrant, a scris ruseşte la Berlin şi – după un intermezzo parizian – englezeşte în SUA. Nord-americanilor culţi le-a tălmăcit şi explicat pe clasicii literaturii ruse.

Ne vin în minte alţi importanţi scriitori *dedublaţi* sub raport lingvistic. Joseph Conrad iese din discuţie fiindcă, deşi polonez de origine (Teodor Józef Conrad Korzeniowski), s-a realizat în plan literar exclusiv în engleză. Scriitorii din secolul al XX-lea, obligaţi de împrejurări la emigrare, au îmbrăţişat însă, de obicei, şi limba ţării de adopţie, dublându-şi instrumentele expresive. E cazul celor mai celebri dintre românii noştri francezi, Eugen Ionesco şi Emil Cioran, ca şi al românului american Mircea

Eliade (autor, de astă dată, trilingv). E situaţia laureaţilor Premiului Nobel dintre est-europeni, Isaac Bashevis Singer, Czeslaw Milosz, Joseph Brodsky, completându-şi toţi trei cu engleza dobândită limbile lor materne – idişul, poloneza şi rusa.

Totuşi, „fenomenul Nabokov” a fost recunoscut ca singular. Motivele se află la îndemână. Primul constă în dedublarea creaţiei sale literare în jumătăţi sensibil egale ca întindere şi ca valoare. Al doilea – în virtuozitatea sa lingvistică definitorie pentru ambele părţi constitutive. Rareori a existat autor atât de total dăruit valorilor stilistice, polemic contrapuse oricăror altor implicaţii, inclusiv celor de ordin politic, filosofic, moral. Când un asemenea program estetic şi estetizant, nu străin de un anumit snobism aristocratic, mai este şi înfăptuit în câteva limbi, cu egală perfecţiune, cu o expresivitate ajunsă principal scop poetic – gândul singularităţii pare îndreptăţit.

Limba, stilul, forma constituie marea victorie a „apărării Nabokov”. Căci autorul nostru a fost şi analist şahist, şi entomolog. Jucăuş şi serios în toate, el a înnoit radical binomul goethean „poezie şi adevăr”, în cazul lui visul patronând realul.

2

Vladimir Vladimirovici Nabokov s-a născut în Rusia, la Petersburg, în 1899, şi a murit în Elveţia, la Montreux, în 1977: rimei dintre prenume şi patronim îi corespunde şi cea dintre date.

Părinţii lui proveneau din înalta nobilime rusă, predecesorii lor fuseseră miniştri şi legiuitori, ofiţeri superiori şi medici de vază, exploratori ai unor teritorii îndepărtate şi ale bogăţiilor lor. Tatăl a impregnat familiei un spirit liberal anglofil, laolaltă cu o limbă engleză de timpuriu însuşită de către cei doi fii ai săi, pe lângă rusa lor maternă. El, tatăl, va fi socotit „roşu” de către conservatori, va ajunge în timpul războiului civil ministru fără puteri într-un guvern „alb” din Crimeea, va fi ucis în 1922 la Berlin de către un extremist rus de dreapta.

În 1919, familia a emigrat din Rusia. Vladimir Vladimirovici a studiat până în 1922 la Cambridge, iar după moartea tatălui său s-a stabilit în Berlin. După venirea lui Hitler la putere, în 1937, s-a mutat în Franţa, iar după declanşarea noului război mondial, în 1940, a plecat în Statele Unite ale Americii. Ultima perioadă a vieţii a trăit-o în Elveţia, la Montreux.

Potrivit propriei sale constatări, viaţa i s-a ordonat într-un triptic: douăzeci de ani petrecuţi în Rusia natală; douăzeci şi unu de exil voluntar, în Anglia, Germania şi Franţa; ultima perioadă a vieţii – cea nord-americană. Ele formează laolaltă o teză, o antiteză şi o sinteză (echivalentă unei noi teze). Răstimpul primei teze a fost esenţial, dar pregătitor. Antiteza alcătuieşte partea rusească a operei: opt romane, zeci de povestiri, sute de poezii, câteva drame. Sinteza echivalează cu vasta creaţie în engleză, care i-a şi asigurat faima mondială. Dacă între 1922 şi 1940 Nabokov a scris numai în ruseşte, un corect instinct al notorietăţii l-a determinat, în schimb, să-şi elaboreze cărţile ulterioare în engleză, începând cu *Adevărata viaţă a lui Sebastian Knight* (1941). Dar nici la cultura rusă n-a renunţat de tot. Stau mărturie activitatea sa la Colegiul Wellesley (1941–1948) şi la Universitatea Cornell (până în 1959), unde a predat cursuri de literatură rusă, ca şi studiul monografic despre Gogol, dar mai cu seamă traducerile. A tălmăcit străvechiul *Cântec despre oastea lui Igor*; scrieri de Lermontov şi Tiutcev; şi îndeosebi *Evgheni Oneghin* de Puşkin, transpus în proză, cu comentarea fiecărui vers – o lucrare extrem de migăloasă în trei volume (1964). Astfel a edificat o punte între literatura rusă şi cititorul în limba engleză. Autobiografia şi-a scris-o în engleză, sub titlul *Conclusive Evidence*, tradus la noi *Vorbeşte, memorie*, şi a rescris-o, apoi, ca pe o carte de sine stătătoare, în rusă, sub o altă denunmire, *Drughiie berega*, *Alte ţărmuri*. Din finala perioadă elveţiană mai datează şi o seamă de interviuri şi prefeţe la cărţi reeditate, texte deseori incomode prin radicalitatea opiniilor, dar care îi limpezesc suplimentar orientarea. Dacă tuturor acestora – prodigioasei activităţi de prozator, poet, dramaturg, traducător, critic, memorialist – le adăugăm notorietatea de savant entomolog şi constantul său hobby, practicat la înalt nivel profesional, de a compune probleme de

şah, avem în faţă una dintre personalităţile cele mai extravagante şi mai cutezătoare ale secolului...

Mă limitez acum doar la „antiteza” rusească, din timpul emigraţiei în Germania: la ceea ce, în alţi termeni, putem numi „primul” Nabokov în literatură. Este răstimpul împlinirilor artistice timpurii ale celui care încă mai semna cu pseudonimul V. Sirin. Apar pe rând romanele *Maşenka* (1926), *Rege, damă, valet* (1928), *Apărarea Lujin* (1930), *Vitejie* (1932), *Râs în întuneric* (1932–1933) – tradus în engleză sub titlul *Camera obscură* – *Disperare* (1934), *Invitaţie la eşafod* (1935–1936), *Darul* (1937), acesta din urmă fiind pe drept cuvânt socotit de autor ca încununare a romanelor sale ruseşti.

Prima jumătate a operei mai este încă rusească nu doar prin limbă, ci în bună măsură şi sub raport tematic, prin atmosfera învăluitoare, prin nostalgia după ţara de obârşie. Pentru Nabokov „patria” se compune din câteva elemente. Întâi, copilăria – adolescenţa – tinereţea petrecute în conacele de lângă Petersburg şi în oraşul lui Petru cel Mare. Apoi, severa natură vrăjită a Nordului. În fine, mirificul grai poetic rusesc, al lui Puşkin şi Gogol mai presus de alţii. Tărâmul de basm al copilăriei, în mijlocul unei vieţi de familie îmbelşugate şi rafinate, în sânul unei naturi receptate subiectiv, cu nenumărate detalii de neşters, într-o osmoză perfectă cu specificele cadenţe muzicale ale frazelor receptate şi rostite: în principal atât – nu mult mai mult, dar în nici un caz mai puţin – îndreptăţeşte dorul emigrantului Nabokov după Rusia, un dor insuflat şi personajelor lui „berlineze”, lui Ganin (*Maşenka*), lui Lujin, scriitorului Godunov-Cerdînţev (*Darul*), dar oarecum estompat în cărţile „americane”, cu excepţii notabile, precum cazul profesorului de literatură rusă Pnin, din încântătorul, „mozartianul”, roman cu acelaşi nume.

Emigranţii ruşi din Berlin frecventează medii aproape exclusiv ruseşti, „colonii” care păstrează limba, obiceiurile, crezul, chiar şi mâncărurile de-acasă. „Germaniei ruseşti”, cu prelungiri până la scriitori contemporani, Friedrich Gorenstein, Gheorghi Vladimov, Vladimir Voinovici, alţi emigranţi din Rusia, de la Bunin şi Ţvetaieva până la Viktor Nekrasov,

aveau să-i adauge o „Franţă rusească”, iar alţii, ca Vasili Aksionov, Serghei Dovlatov, Naum Korjavin şi, în perioada de până la repatriere, Aleksandr Soljeniţîn, aveau să compună o „Americă rusească”. Maeştrii literelor ruseşti se vede treaba că rareori şi cu greu se pot dezlipi de graiul pe care îl mânuiesc atât de măiestrit – cu excepţia unora, care nici ei nu-şi părăsesc, de obicei, limba originară, ci doar o dublează cu încă una, în articulări tot originale...

3

Zaşcita Lujina, *Apărarea Lujin*, a fost publicat în 1930, iniţial în revista pariziană *Sovremennîe Zapiski* (*Însemnări contemporane*, volumele XL, XLI, XLII). În primă instanţă ea pare un „roman şahist”, ceea ce ne readuce în memorie povestirea devenită celebră a lui Stefan Zweig, intitulată în original *Schachnovelle* (1942), după care s-a turnat şi un film (1960). Ea a fost terminată de Zweig în 1941, scurtă vreme înainte de a se fi sinucis în exilul său brazilian, într-o localitate de lângă Rio de Janeiro purtând un nume asemănător cu Petersburgul: Petropolis. Să fi citit Zweig romanul lui Nabokov? Îmi pare improbabilă lectura unei cărţi ruseşti netraduse a unui autor încă puţin cunoscut, mai ales în anii ofensivei hitlerismului, de până la Anschlussul din 1938, constrângându-l pe Zweig la expatriere. Cu atât mai demne de reţinut rămân paralelismele, atâtea câte există, dintre cele două fabule. Eroul lui Zweig se apără şi el prin jocul de şah, dar în singurătatea unei temniţe naziste. Acolo el depune un efort mintal supraUman pentru a supravieţui. Perfecţionarea în şahul imaginar îl dezechilibrează însă psihic. La prescripţia medicilor, şi el e obligat să-şi abandoneze măiestria împinsă la exces. Dar nu reuşeşte să se rupă cu totul de ea. Aşa replonjează în jocul acaparant, în timpul unei călătorii pe un transatlantic. Se prăbuşeşte de pe urma efortului. Eşecul suferit le prilejuieşte – lui şi autorului – repovestirea vieţii...

Zweig n-a fost, probabil, influenţat de Nabokov. Să fi fost, în schimb, Nabokov influenţat de numeroşii şahişti ruşi eminenţi încă de pe atunci? S-a

emis în treacăt ipoteza – neverificabilă – a contaminării personajului Lujin de către cel mai celebru dintre maeştrii vremii, A.A. Alehin, ajuns după victoria asupra lui H.R. Capablanca, în 1927, campion mondial la şah, şi numărându-se printre emigranţii cunoscuţi de romancier. Nu văd pentru ce ar fi avut Nabokov nevoie de un asemenea impuls, fie şi secundar, de vreme ce el însuşi se îndeletnicea în exil cu elaborarea unor probleme şahiste, ca o altă formă de inspiraţie, la intersecţia elementelor muzicale, poetice şi matematice, şi ca o mărturisită regresiune în senzaţiile de confort din copilărie (vezi *Vorbeşte, memorie*, capitolul 14, paragraful 3).

Într-o schiţă din 1924, *Un fapt întâmplător*, uitată de chiar autorul ei, poate pentru ca să nu-i bruieze romanul ulterior, mai trăise şi mai murise un Lujin, pe atunci cu prenume şi patronim, Aleksei Lvovici, chelner la restaurantul expresului de Germania şi narcoman însingurat, care s-a aruncat în faţa locomotivei fără să ştie că în tren călătorea şi soţia lui, venită anume pentru a-l salva.

Lujin de mai târziu, cu mult mai important, este în zadar întrebat ce prenume şi patronim are, pe acestea nici interlocutorul şi nici cititorul nu le descoperă decât în ultimul ţipăt al celor ce încearcă prea târziu să-i împiedice saltul mortal în bezna berlineză. Ultima propoziţie a cărţii, în care aflăm că-l cheamă Aleksandr Ivanovici, şi prima, în care el însuşi află că de luni, în şcoala petersburgheză, va fi Lujin, tânărul Lujin spre deosebire de bătrânul Lujin, tatăl său – închid toată cartea într-o paranteză a *numelor*. Contează însă doar primul nume, ca identificare menită să însingureze: să-l expulzeze, prin obiectivare, din paradisul copilăriei. De-acum Lujin nu va mai fi *copil* şi, prin aceasta îndeobşte *nu va mai fi*; în primul rând pentru că şcoala, întâia sa obligaţie, atrage după sine nenumărate alte îndatoriri, de maturizare; or, el tocmai de aşa ceva se teme, anume refuză să păşească într-o viaţă independentă şi responsabilă – din unica mântuitoare oază a libertăţii, pe care i-o asiguraseră părinţii, educatoarele şi slugile de la conacul primilor săi ani inconştienţi şi fericiţi, de lângă Petersburg.

Însemnul numelui e semnul căderii din inocenţă în păcat. Şi de când cu blestemul numelui, viaţa lui Lujin se afundă tot mai iremediabil în noroiul

prozei cotidiene. Cum ar putea fi atunci recuperată poezia copilăriei? Numai prin memorie; şi prin joc. Soluţia este atât a scriitorului, cât şi a personajului. Numai că, pentru cel dintâi scrisul reprezintă primordialul joc salvator, jocul rememorării şi al inventivităţii (suplimentat de ştiinţa vioaie şi colorată despre fluturi sau de ştiinţa jucăuşă despre şah), pe când celui de-al doilea jocul de şah îi asigură în exclusivitate eliberarea visătoare din jugul de nesuportat al vieţii „serioase”.

Nabokov e mai mult sau mai puţin autobiografic în aproape toate romanele lui. Reinventarea propriei sale extraordinare limbi creatoare e salvatoarea sa cale regală. Ne-am putea chiar întreba, speculativ, dacă într-o Rusie părintească nobiliară, prelungită lin, ar fi simţit oare aceeaşi nevoie a compensărilor literare? Prin aceasta am ceda însă psihanalizei, pe care el, mare psiholog analist, o detesta. Rămânem cu evidenţa scrisului – de dragul plăcerii proprii şi întru apărarea de greutăţile unei vieţi prozaice adânc dispreţuite. Nabokov n-a contenit să privească literatura doar ca pe un suprem joc lingvistic, la antipodul oricărei „angajări”. Literatura rămânea pentru el întotdeauna poezie, adică muzicalitate, cu o rigoare ca şi matematică. Expresivitate plus construcţie, ambele prin şi pentru cuvânt: atât le pretindea el cărţilor.

Lujin, sărmanul Lujin, dragul de Lujin este un neajutorat care *trebuie* să se ascundă de oameni, de lume, de viaţă, printr-un alt joc, tot inventat şi construit, tot poetic şi muzical, artistic şi matematic. Acest joc este pentru el şahul. (Ne vine în minte Joseph Knecht al lui Hermann Hesse şi al său utopic-mântuitor „joc cu mărgele de sticlă”.) În calitate de supus (*Knecht* = slugă) ajunge Lujin, fie şi temporar, un sus-pus. El se perfecţionează până a deveni slujitorul desăvârşit al artei sale severe, un mare maestru, comparabil numai cu alţi mari maeştri, precum temutul său rival Turati. Pentru a rezista atacurilor lui Turati, el ţine să inventeze o eficientă combinaţie de *apărare*. Terminologia de şah ascunde însă o metaforă cuprinzătoare: „apărarea Lujin” semnalizează „apărarea *lui* Lujin”. Deoarece nu doar în şah, ci şi în viaţa de toate zilele, izbânda mult visată sălăşluieşte în mecanisme de apărare. Lujin se apără în şah, prin şah, cu

şahul, de agresorii care-l împresoară pretutindeni. Nu se poate totuşi apăra până la capăt, fiindcă îl îmbolnăveşte chiar monomania lui, de care ar trebui, şi nu reuşeşte, să scape – şi atunci nu-i rămâne decât ultima combinaţie de apărare: sinuciderea.

Tranziţia din salvare în damnare o urmărim pas cu pas. Pagini măiestrite recompun lumea lui Lujin ca ajunsă echivalenta mişcării figurilor pe o tablă de şah. Un lucru receptat chiar de Nabokov, în toiul exerciţiilor sale combinatorii de şah; iar într-un plan mai larg, chiar experimentat cu universul său reductibil la cuvintul „şahistic" împletit şi panoramat. Pentru Lujin nu există altă obiectivitate decât subiectivitatea lui extrapolată. El joacă tot timpul partide sofisticate, în rest se preface, viclean, că ar mai avea de-a face şi cu alte lucruri ori persoane.

Acest pact visător de salvare – viaţa echivalentă cu un vis (veche temă romantică, reintonată simbolist) – *trebuie* să se metamorfozeze într-unul necurat. În şirul diavolilor degradaţi ai literaturii (între altele, ruse şi germane, vezi diavolul *alter ego* al lui Ivan Karamazov şi dublându-l pe cel al lui Adrian Leverkühn) mai apare un drac ponosit, în persoana impresarului Valentinov, care în fatala sa reapariţie târzie nu degeaba trece în nemţeasca ilustrului său predecesor, goetheanul Mefisto. O bătălie, aproape şahistă, duc pentru sufletul „maestrului" Lujin ispititorul Valentinov şi noua „Margareta", soţia sa, şi ea iniţial fără nume şi prenume, devenită pur şi simplu o Lujina, apariţie feminină tipic rusească, în descendenţă turgheneviană. Înfruntarea dintre ispitirea puternică şi dragostea neputincioasă nu poate avea alt deznodământ decât prăbuşirea lui Lujin, la figurat şi la propriu. Dar abandonarea definitivă a măsluitului joc existenţial echivalează pentru el cu ultima mutare de apărare.

Înainte ca fantezia lui Mihail Bulgakov să fi zămislit la Moscova un alt Maestru şi o altă Margaretă, Vladimir Nabokov şi-a creat la Berlin propria sa pereche, grotescă şi gravă. Aproape totul în Lujin pare devalorizat, pe potriva tatălui său, scriitorul mediocru la mormântul căruia fiul rătăcitor nu mai are cum să ajungă, pe potriva socrilor ridicoli şi a rataţilor prieteni comuni dintre emigranţii ruşi. Morocănosul Lujin, cu privirea lui întunecată

şi bâjbâielile, bâlbâielile, bâiguielile lui, cu întreaga sa fiinţă hilară, ascunde o inimă de aur, chiar dacă nu prea ştie ce să înceapă cu ea. Aşa se strecoară el printre tentativele ei de a-l îndrepta: nu poate fi drept într-o lume strâmbă, unde a fost zvârlit de când a trebuit să-şi asume un nume neacoperitor, falsificator.

Numai soţia lui, „femeie rusă” devotată până la capăt alesului inimii, descoperă în el – neajutoratul, caraghiosul, fantomaticul ei soţ – pe omul pe care merită să-l iubească şi să-l slujească. Numai Lujina îl vede pe Lujin deosebit de înzestrat, capabil de orice altă reuşită, şi în afara şahului. Părinţii ei, filistini de duzină, privesc cu neîncredere până şi faima lui şahistă. Filistinii, meschinii, contrafăcuţii au cam pus stăpânire pe secol, indiferent din ce parte a baricadelor s-ar revendica – în cazul în care se caţără insolent şi pe baricade! Prin contaminare, „seriozitatea” mediocră a mâncat, precum rugina, şi multe elevate „neseriozităţi”. De aceea însinguraţii valoroşi mai sunt şi caraghioşi în strădania lor de a rezista. În orice caz, ei nu au izbândit. Dar nici nu le rămâne vreo altă izbândă decât apărarea – într-un domeniu ori într-altul, cu o tactică ori alta, cu preţul vieţii ori al morţii...

4

Ultimele romane din seria „rusă” berlineză sunt *Prigla-şeniie na kazn’*, *Invitaţie la eşafod*, şi *Dar*, termen echivalabil prin *Darul* sau *Harul*, cu o derutant de complexă polifonie. Deşi datat 1937, *Darul* ar putea fi considerat drept ultimul roman berlinez. Data de 1938, purtată de *Invitaţie la eşafod*, indică anul apariţiei în volum, romanul fiind publicat anterior, tot în 1937, în revista rusească pariziană *Sovremennîe Zapiski* (*Însemnări contemporane*); dar gestaţia lui coboară în anii 1935–1936. Oricum, emigraţia rusă occidentală a receptat cele două romane aproape concomitent; şi dacă aripa ei moderată a fost şocată de unele partizanate din *Darul*, mai ales de biografia parodiată a lui Cernîşevski, atribuită personajului principal Godunov-Cerdînţev, şi el scriitor, *Invitaţie la eşafod* a

fost în schimb întâmpinată de emigranţi aproape unanim elogios, între altele pentru indirectele trimiteri la represiunea stalinistă, înteţită maximal tocmai în perioada 1937–1938. Acest fundal politic, deşi neexplicit, putea fi uşor decodat în proiecţia antiutopică vizând o fantasmagorică Rusie viitoare. Şi, întrucât anii în care a fost scrisă şi publicată această carte au coincis şi cu extinderea terorii hitleriste, parabola lui Nabokov s-a înscris în şirul „utopiilor negative” antitotalitare: *Noi* (Zamiatin), *Cevengur* (Platonov), *Frumoasa lume nouă* (Huxley), *1984* (Orwell), *Întuneric în plină zi* (Koestler) ş.a. Majoritatea lor au fost scrise ori tipărite ulterior şi, ca atare, n-aveau cum să-l influenţeze pe Nabokov.

Suntem, în schimb, tentaţi să ne întrebăm cât a cunoscut el, în anii treizeci, din premoniţiile lui Kafka? Fiindcă, deşi încă lipsite de ulterioara notorietate, apăruseră doar – antum – *Metamorfoza* (1915) şi *Colonia penitenciară* (1919), precum şi – postum – *Procesul* (1925) şi *Castelul* (1926). Or, cititorul de azi intuieşte destul de multe paralelisme între romanul lui Nabokov şi textele lui Kafka, de la chiar frazele de început: „În conformitate cu legea, sentinţa de condamnare la moarte i-a fost comunicată lui Cincinnat C. în şoaptă” (*Invitaţie la eşafod*) – „Pe Josef K. îl calomniase pesemne cineva căci, fără să fi făcut nimic rău, se pomeni într-o dimineaţă arestat” (*Procesul*). Cititorul atent surprinde totodată şi posibile interferenţe cu autori ruşi declarat îndrăgiţi de către petersburghezul Nabokov, mai ales pe linia fantasticului înfricoşător, ca de pildă Gogol (*Povestiri din Petersburg*) sau Andrei Bielîi (romanul *Petersburg*).

Corelat lor şi în mod orgolios independent de ei, Nabokov hiperbolizează până la absurd o lume *opusă* normalităţii. Cincinnat C. e condamnabil şi condamnat fiindcă e normal, şi ca individ e o excepţie, un purtător de virtualităţi, aşadar de pericole, excepţionale. Este potenţial subversiv, deoarece se sustrage atâtor coercitive şi neiertătoare norme. E insuficient de făţarnic pentru a le accepta: în căminul de copii unde îl abandonează mama, Cecilia C.; în atelierul de jucării unde o întâlneşte pe Marfinka; în grădiniţa unde nimereşte ca învăţător al micilor şchiopi, cocoşaţi, saşii. „Turnătorii” dimprejur caută, şi chiar reuşesc, să-l demaşte

pentru lipsa lui de transparenţă, o adevărată „mârşăvie gnoseologică”. Între zidurile fortăreţei-închisoare, amenajată anume pentru el, totul e reglementat şi prescris, riguros şi aberant, precum interdicţia ca un prizonier să aibă vise nocturne. Conflictul se iscă şi se ascute între un om viu şi o lume mortificată. O lume grotescă şi hâdă, dar sieşi unic acceptibilă, elimină normalitatea ca fiind incompatibilă cu normele.

Individul e, prin definiţie, excentric. Cincinnat C. e zămislit întâmplător. Tatăl e un vagabond necunoscut, mama se dezice de el la început şi în final, spre a nu fi suspectată de complicitate. Continuă să iubească o soţie care îl înşală oriunde şi cu oricine, îi naşte cu altul un băiat şchiop şi rău, apoi o fată nătângă şi obeză. Pretinde, complet ilogic, să afle motivul condamnării şi mai cu seamă data execuţiei. Aşteaptă, cu nesăbuinţă, să fie tratat ca un om de către judecători, temniceri şi călăi. Conform logicii lor fireşti, aceştia îl batjocoresc însă tot timpul, îi regizează noi şi noi farse de eliberare, deoarece în ochii lor ispita libertăţii merită să fie tratată doar prin bufonade. Dorinţa de a cunoaşte şi de a fi inconfundabil e o dublă crimă de lezmajestate într-un univers univoc şi uniform, purtând uniforme pe corp şi pe suflet. Autorul a dispreţuit dintotdeauna plebea, de aceea îşi confruntă personajul cu o masă amorfă, în care nimeni nu are voie să fie o personalitate şi toată lumea trebuie să se lase comandată. E un teatru de marionete trase de sfori şi pe sfoară. Nu e populat de oameni, ci de fantome, de năluci şi strigoi, parodii ale realului, nişte pseudo-fiinţe care duc o pseudo-existenţă.

Cine a inventat însă acest bâlci al substituirilor? Pare că întreaga butaforie părelnică şi terifiantă a născut-o imaginaţia lui Cincinnat. Proliferând infernul, ea rămâne şi singurul refugiu paradiziac. Aşa se justifică dedublarea lui Cincinnat însuşi, într-unul captiv şi altul liber, unul decapitat şi altul evadat spre locuri unde se află fiinţe pe potriva lui. Salvatoare îi e imaginaţia, în imaginar se şi salvează. Nu sunt oare rodul închipuirii lui, totuşi pe deplin reale şi palpabile, „castelul” în care a fost dus şi închis, coridoarele care nu duc nicăieri şi ferestrele pictate, directorul temniţei Rodrig Ivanovici şi avocatul Roman Vissarionovici, încă de la

proces substituit procurorului, mai marele lor curând deconspirat, călăul *m'sieur* Pierre, acest Piotr Petrovici pres-tidigitator, cartofor, acrobat al înşelăciunilor? Toţi aceşti mici şi mari torţionari, până la multiplicatele rude identice ale Marfinkăi şi similarii funcţionari de vază ai oraşului, precum inginerul şef Nikita Lukici, organizatorul focului de artificii în cinstea condamnatului, prezent şi el la marea sărbătoare a decapitării lui C. de către P., cel care jucase atâta vreme rolul întemniţatului frate de suflet?!

Nabokov l-a imaginat pe Godunov-Cerdînţev ca scriitor autentic, iar acum îl înzestrează cu acelaşi *dar* pe Cincinnat, fie el chiar la nivel de virtualităţi şi tentative, bâjbâieli şi bâlbâieli. Contează însă mai puţin mediocritatea reuşitei, manifestă în scrisoarea trimisă Marfinkăi şi refuzată de ea sau în ultimele sale însemnări supuse distrugerii laolaltă cu tot ceea ce-i aparţinuse; importantă în mult mai mare măsură e şansa pe care destinul i-o acordă până şi unui om obişnuit, de a se salva prin imaginaţie, prin vis şi prin scris, însumate în eliberarea prin *poezie* din întreg acest imperiu *prozaic*, trivial, josnic şi ucigător. Aşa s-au salvat din contemporaneitatea lor Gogol, Bielîi şi Kafka. Mântuitor e doar *harul* pe care şi Nabokov l-a dăruit lui Ganin (*Maşenka*), lui Lujin, lui Godunov-Cerdînţev, iar acum lui Cincinnat. Ei sunt dedublaţii; dedublat e şi autorul – în dublul său Sirin, pseudonimul sub care şi-a publicat romanele ruseşti de la Berlin. Precum Ianus, ei au câte una din feţe nostalgic întoarsă înapoi, după o pierdută Rusie.

Oare şi *Invitaţie la eşafod*? Ea pare numai terifiantă, până şi în mimarea jocurilor. Titlul sună de parcă ar fi o „invitaţie la vals", şi prin monosilabicele *kazn'* şi *val's* în original, dar şi prin propunerea temnicerului Rodion (tipic mujic rus), imediat următoare verdictului, de a face un tur de vals împreună cu condamnatul la decapitare. Prin întorsăturile atât de înfricoşătoare răzbat însă, şi nu neapărat doar sub formă parodiată, tonalităţi lirice din copilăria revisată de Nabokov. Trăirile neeroicului său erou le filtrează într-o subtilă artă a con-trapunctului. „Natura rusă" a îndrăgit-o şi scriitorul real, şi scribul său imaginar. Încântătoare îi apar lui Cincinnat, în amintiri, dealurile, grădinile, parcurile, Tamarinî Sadî unde se plimbase cu

Marfinka. „Acolo”, în natură, s-a păstrat autenticul; „aici”, în temniţele dinafară şi dinăuntru ale viitorului oraş parcă medieval, domină falsul. Pe om îl salvează şi în cădere naturalul. De aceea nu se dezice el de trădătoarea Marfinka, prozaică *şi* poetică, decăzută *şi* inalterabilă, înscriindu-se în galeria atâtor „femei ruse” literar transfigurate. Contradicţii sunt pretutindeni. Copiii ar trebui să fie drăgălaşi, dar ajung tâmpi şi sugrumă dezinvolt pisici, precum Diomedon. Păianjenul îi ţine întemniţatului de urât, dar abia aşteaptă să devoreze un fluture captiv – detaliu ce-l trădează pe entomolog. Victimei sale *m'sieur* Pierre îi ţine discursuri sforăitoare despre prietenie, îl amăgeşte încă şi încă, iar ca un odios păianjen îi suge sângele din trup.

De vreme ce totul a fost denumit, a fost şi strâmtorat. Dar, în acelaşi timp, nimeni nu-i poate răpi condamnatului dreptul ca în mintea lui cuvintele să prindă viaţă. E o „intuiţie criminală” aceasta, într-o temniţă printre ale cărei reguli figurează şi următoarea: „scriitorii vor fi amendaţi”. Scrisul dezvăluie şi învăluie totodată. Tocmai prin scris comite Cincinnat – şi Nabokov – cea mai gravă „mârşăvie gnoseologică”, aceea de a înţelege lumea în mod *ne*transparent, *im*penetrabil, de a pune obstacole în faţa priceperii ei prea uşoare şi rapide. Cincinnat e vinovat întrucât în sinea lui refuză pregătirea copiilor pentru o nonexistenţă adultă. El refuză tacit alinierea sub flamurile interdicţiilor. Pas cu pas, ajunge propriul lui complice, descoperit dar incapabil de căinţă, nu fiindcă, oricum, lucrul acesta nu l-ar ajuta la ceva, ci pentru că ţine să rămână viu. În lume nimeni nu vorbeşte pe limba lui – deci nici un om nu vorbeşte – deci nu există nici un om! Acest succesiv reducţionism descoperit l-a făcut să se ascundă treizeci de ani în tăcere. Acum, prins şi condamnat, îi rămâne tăcerea scrisului. Îi e o cumplită frică, dar nu va ajunge trădător, nu se va lăsa deposedat de sine însuşi!

Cincinnat a trăit într-un atroce secol târziu, asemănător unuia timpuriu şi barbar. Trecutul reprezintă însă şi contraponderea viitorului prezent. Ultima sa dorinţă este de a mai scrie trei minute, din care i se acordă numai două şi jumătate. Despre ce altceva să mai însăileze câteva cuvinte decât

despre moarte? Epocile moarte pot fi însă şi epoci revisate. Cărţile „antice” pe care i le oferă bibliotecarul închisorii provin majoritar din miticul secol al XIX-lea. Pentru câte o clipă apar în cursul naraţiunii nume ilustre, Puşkin, Gogol, Tolstoi, Dobroliubov. Trecutul reprezentat de ei constituie ultima compensare a insuportabilului. Nabokov îi revisează şi înaintea studiului său *Nikolai Gogol* (1944) sau a celor patru volume în engleză, de traducere în proză şi comentariu, vers cu vers, a poemului *Evgheni Oneghin* (1964). Revisează şi acum literatura, când de pildă îşi imaginează ironic romanul *Quercus* (Stejarul), ca pe o încăpătoare biografie a istoriei, personalizată şi suprapersonală. Nabokov se întoarce el însuşi către aleşii lui, ca un ales; elitar şi cultivat, aristocrat al spiritului dăruit cu darul marilor săi predecesori. Într-una dintre poeziile sale americane s-a perceput ca un *Solus Rex*. Un rege însingurat e şi Cincinnat, chiar dacă mai degrabă unul gogolian decât unul puşkinian (sau prinţ al temniţelor Danemarcei). E înfierat de toţi ceilalţi ca o gânganie în inexplicabile şi inacceptabile „metamorfoze”. Dar în împărăţia întunericului, chiar dacă îi tremură mâna, nu scapă făclia!

5

Personajele lui Nabokov sunt nişte neadaptaţi. Ei sunt *emigranţi* şi într-un sens mai cuprinzător decât întorsătura lor biografică. În acest sens larg, ei au fost expulzaţi şi s-au expulzat singuri din orice „patrie”. Figura tatălui, *pater*, a rămas obsesivă pentru Nabokov. Dar şi taţii se pot degrada – în pseudopărinţi şi în pseudoartişti. Pe lângă unii taţi de sânge ai personajelor lui, Nabokov s-a răfuit şi cu mulţi taţi spirituali ai literaturii ruse, anume cu cei presupuşi a fi fost impuri, deoarece ar fi cedat eteronomiilor, „conţinutismelor”, tentaţiei de a fi învăţătorii poporului, în loc de a se fi menţinut autonomi prin puritatea formei. Din astfel de motive nu l-a agreat pe Dostoievski; a acceptat prea puţin din opera lui Tolstoi, cu deosebire i-a plăcut *Ana Karenina*; l-a hulit nemăsurat pe Cernîşevski (în *Darul*); a dispreţuit cărţi precum *Donul liniştit*, *Doctor Jivago* sau cărţile lui

Soljeniţîn. În schimb a ridicat romanul lui Andrei Bielîi, *Petersburg*, la rangul unuia dintre cele patru mari romane ale secolului, în rând cu cele ale lui Joyce, Kafka şi Proust; elogiu de înţeles, deoarece el însuşi a descins din atmosfera petersburgheză simbolistă a începutului de veac, din „epoca de argint" de după clasica literatură „de aur" – iar în romanul lui Bielîi tema ispitirii de către diavol joacă, în plus, un rol primordial, în bună tradiţie „petersburgheză".

În cele din urmă, Nabokov nu s-a ataşat însă nimănui. El a rămas un „rege singur". Aproape toţi eroii lui sunt însinguraţi – dar se imaginează regi: în şah, ca Lujin, în demnitate, ca Cincinnat, în literatură, ca Godunov-Cerdînţev, măcar în iubirea literaturii, ca Pnin, în sexualitate, ca Humbert Humbert (*Lolita*). Unii mai sunt şi „regi goi", sau cei din jurul lor îi cred astfel. Orgoliul lor întâlneşte dispreţul celorlalţi.

Nabokov a inventat noi şi noi măşti ale sale şi le-a răsfrânt, deseori caricatural, după modelul iubitului său Gogol. El însuşi a fost un hiperorgolios, s-a considerat un foarte mare scriitor, poate mai mare chiar decât a fost, sub specia eternităţii. Şi-a asumat cu superbie aristocratismul, cosmopolitismul, snobismul estetic. A refuzat tot ceea ce a socotit pseudosalvare, fie în plan terestru, fie în transcendent. Şi-a ajuns sieşi, ca un ales al spiritului, ceea ce şi era. A fost (tot după Hesse citire) un *magister ludi*, un maestru al jocului. În primă instanţă şi conform programului său, jocurile le-a imaginat nu pentru alţii, ci exclusiv pentru sine. A păţit însă, în rând cu personajele sale, o răsturnare a jocului. Antidemocratismul său a reverberat *a contre coeur* democratic, printre americani, printre ruşii din emigraţie iar apoi şi din ţara de baştină, printre atâţia alţi cititori de pretutindeni. Estetismul său a ajuns, involuntar, să transmită şi purificatoare apeluri la moralitate. Gratuitatea sa aparentă s-a răsfrânt în suflete ca gravitate. Pe Dostoievski şi Freud i-a refuzat tot ca „blestemat psiholog" (formula lui Stavroghin despre Tihon, în *Demonii*), obligat să continue, după ei şi după Nietzsche, diagnosticarea nihilismului, decadentismului şi abisurilor inconştientului.

MARINA ŢVETAIEVA – PROZĂ

„Care dintre poeţii, de faţă sau din trecut, nu e negru şi pe care dintre poeţi nu l-au ucis?”
Puşkinul meu *„O, să nu-mi cerţi nemăsura…”*[12]

1

Scriitorul e al unei literaturi – şi o produce. Cazul şi cadrul îşi aparţin reciproc. Fiecare e înaintea celuilalt, îl condiţionează pe celălalt. Poetul intră în tipare, dar le mai şi sparge. El se reaşează în temeiul lui. Pentru a fi, o cultură se face necontenit. E de un anume fel şi se mărturiseşte mereu altfel. Cunoscutul păşeşte – în imprevizibil.

Suntem mereu tentaţi să reproiectăm ultimul segment asupra întregului drum parcurs. Istoria unei culturi se comprimă astfel într-un unic fel de a fi, monolitic, statuar. Nu e mai puţin adevărat că dominantele de până azi pot fi captate şi fără a exclude surpriza de mâine. Istoria se integrează în tipologie. Prezenţele personale îşi deconspiră şi câte o faţă suprapersonală. Fără acest revers nu ar exista limba, psihologia, cultura unei naţiuni; şi nu s-ar recunoaşte nici o naţiune ca atare. Avem de biruit, astfel, un specific calcul şi diferenţial, şi integral. De la deosebiri la asemănări, dus-întors, rămâne şi pentru istoricul literar o lungă cale de parcurs.

În minte cu atâtea prealabile integrări, ne-am putea întreba: care să fie semnul distinctiv al literaturii ruse, până unde o cunoaştem? Care – numitorul comun în măsură să-i acorde o comunitate interioară, distinctă de a altor literaturi?! Orice răspuns e pândit de riscul simplificării, întrucât transformă prea multe stări de suflet difuze într-un gând prea riguros circumscris. Să nu-l ocolesc totuşi, numindu-l: somaţia morală. De la întemeietorii acestei poezii şi proze, până la cei mai demni urmaşi recenţi ai lor, dăm peste aceleaşi întrebări obsesive în jurul cărora se rotesc scriitorii şi pe care le ascut până la ultime consecinţe pentru sine şi pentru prezumtivii lor cititori: cum trăim?, cum să trăim?, cum să trăim pentru a ne face mai buni?, şi ce înseamnă a fi buni?, şi cum putem onora fărâma de umanitate din noi?! În literatura rusă coercitiva linie estetică demarcaţională trece între bine şi rău; chiar şi atunci când relaţia lor e dilematică. Constrângerea la opţiunea morală e marea lecţie artistică a marilor scriitori ruşi. Această opţiune însufleţeşte toate nuanţele – e însufleţită de ele. Detaliile sunt covârşite de un radicalism al năzuinţei. El poate genera şi inflexibilitate: multe vieţi şi opere stau sub semnul setei de mântuire, nu obligatoriu religioase. Prin cărţile lor scriitorii clamează salvarea. De aici şi fuziunea neobişnuită dintre biografie şi creaţie. *Vinovaţi fără vină*, *Crimă şi pedeapsă*, *Ce-i de făcut?* sunt titluri de cărţi tipic ruseşti. Neîncrederea în estetism alimentează numeroase valori estetice. Literatura rusă e obsedată de morală şi filosofie, istorie şi politică – de *Condiţia umană*, deşi titlul nu-i al unui roman rusesc. Ea îi urmăreşte pe artiştii ruşi. Adepţii nefisurării fiinţei şi conştiinţei omeneşti i se pot încredinţa literaturii ruse.

Maximalismul etic poate să nimerească în capcane proprii. Nu le-au evitat nici scriitorii. Dar sunt capcane şi capcane. Cele simple sunt cele simpliste, schematice, dogmatice: incapacitatea realizării convingerilor afişate. Un program poate fi însă nu numai compromis, ci şi exacerbat. Premisele absolutizante se bifurcă în consecinţe penibile ori fascinante. Din acelaşi punct te poţi prăbuşi sau înălţa. Un excesiv care oferă puţin – dezamăgeşte. Captează, în schimb, unul care îşi depăşeşte intenţiile.

Literatura rusă iradiază dintr-un nucleu patetic. Miezul ei incandescent e comparabil cu un imperativ categoric al eticii. Când se războiesc cu o moralitate, scriitorii ruşi invocă totdeauna o altă moralitate. Cei mediocri şi cei excepţionali scriu tot în numele unor idealuri. Dostoievski a reformulat parabola biblică: fii ca focul sau ca gheaţa – niciodată călduţ! Orice extremă e preferabilă mediocrei soluţii prudente. *Aurea mediocritas* e pentru scriitorul rus – o efectivă mediocritate. El preferă să fie fierbinte sau rece, înfierbântat şi faţă de făpturile lui îngheţate. Vrea totul sau nimic. Îşi imaginează paradisul şi infernul în confruntare directă, fără vreun mijlocitor purgatoriu catolic. Nu recunoaşte decât înălţări şi prăbuşiri. Uneori se înalţă tocmai cel care se prăbu-şeşte. Uneori diavolul e cel mai bun prieten. Uneori suferinţa – chezăşia iubirii.

2

Câte un poet se întâmplă să domine o întreagă literatură. Supremaţia lui Puşkin nu o va contesta nici un rus. După el, nimănui nu i-a mai trecut prin minte să se compare cu el. Puşkin e Everestul. Năzuieşti spre el, nu-l atingi decât cel mult în câte o fericită clipă a vieţii. E şi bine găsită, şi adevărată vorba potrivit căreia din *Mantaua* lui Gogol au purces atâţia. Dar şi lui Gogol nu altul decât Puşkin i-a oferit subiectul atât pentru *Revizorul*, cât şi pentru *Suflete moarte*. Puşkin rămâne Alfa şi Omega. Viaţa fiecărui scriitor rus e modelată „puşkinian”. Întreaga creaţie literară rusă, şi nu numai literară, se află de peste două secole într-un neîntrerupt impact cu el. În pilda lui îşi are originea şi precumpănirea stihiei poetice în proza cea mai severă. De la el citire a fost menţinută unitatea prozei cu poezia, a epicului cu liricul, a clasicului cu romanticul. Sub aceste raporturi, literatura rusă nu s-a scindat în opuse, decât doar potrivit unor delimitări convenţionale. Sub compartimentările şcolăreşti de suprafaţă persistă o identitate puşkiniană: poetică, lirică, romantică. E vorba de un suflu romantic de profunzime, pe care, spre a nu-l confunda cu un curent sau cu o manieră, am preferat să-l numesc: patetic. Deosebiri de gen şi istorice, opţiuni individuale, de temă

sau stil, se topesc într-o aceeaşi matcă a înaintării. Puşkin şi-a numit poemul *Evgheni Oneghin* – „roman”; Gogol şi-a numit romanul *Suflete moarte* – „poem”. Simbolica înfrăţire va traversa literatura unui secol extraordinar, „de aur”, cu toate osmozele lui. Poeţii vor scrie proză, prozatorii vor face poezie. Ei se vor manifesta, consecutiv sau concomitent, clasici şi romantici, romantici şi realişti, descendenţi din Epoca Luminilor şi exploratori ai unor inedite tenebre. Lermontov şi Nekrasov, Fet şi Tiutcev, Turgheniev şi Goncearov, Dostoievski şi Tolstoi desfid încadrările riguroase, promovează fluenţa, trecerile şi amalgamările. Rezultanta – o unitară unicitate la nivelul fiecărei opere; şi a întregii literaturi. Individualul face joncţiunea cu generalul, peste capul particularismelor. O aceeaşi capacitate liber integrativă la cele două extreme, una trecând în cealaltă. Temeiul? Viaţa. Criteriul? Omul.

Dar în secolul al XX-lea? Cehov îşi numeşte câte o tragedie – „comedie”, „dramă”, „scene”. În simplitatea lor ele sunt dezarmant de complexe: când le citim, când le privim, ne cuprinde râsul-plânsul. Trei poeţi, fiecare cu mijloace proprii, trasează direcţii şi acaparează urmaşi: Blok, Maiakovski, Esenin. Dar poate fi înstrăinată de poezie – *Înfrângerea* (Fadeiev), *Armata de cavalerie* (Babel), *Donul liniştit* (Şolohov)?! Starea patetică se revigorează pe temeiuri noi. În modalităţi inedite ea străbate din nou literatura. Inclusiv acea literatură despre care s-ar putea ca deocamdată nimeni să nu se rostească – după vorba maiakovskiană – „în gura mare”. Există poeţi recunoscuţi şi cunoscuţi. Mai sunt însă şi poeţi cunoscuţi de unii şi necunoscuţi (nerecunoscuţi) de alţii. Dintre atâţia poeţi ai începutului de secol XX am putut extrage mai sus pomenita treime oblăduitoare, pe ai căror componenţi – atât de diferiţi – prea puţini aveau să-i conteste. În a doua pătrime de veac reducţia devine mai riscantă. Dar, alături de mulţi alţii, o prezenţă împătrită ni se impune din pricina comunităţii relative a individualităţilor alcătuitoare. În conştiinţa publicului ele au intrat două câte două sau toate patru laolaltă: Ahmatova, Pasternak, Mandelştam, Ţvetaieva. Comparaţia la îndemână e cea dintre poete, fiecare de o rară anvergură. Lirica feminină rusă n-a cunoscut niciodată personalităţi comparabile cu

Ahmatova şi Ţvetaieva. Dar chiar de la antica Sappho rare au fost şi în poezia lumii apariţiile de acest nivel. În secolul al XIX-lea, în orice caz, cititorii nu au prea fost răsfăţaţi de ele. Marile excepţii de rigoare sunt autoarele de limbă engleză, Anne, Charlotte, Emily Brontë şi Emily Dickinson, Virginia Woolf şi Iris Murdoch. În alte cazuri, o faimă răsunătoare a trebuit cu timpul să se încline în faţa unui autor iniţial subapreciat: precum George Sand, în faţa lui Stendhal. În cazul Ahmatovei, dar mai ales în cel al Ţvetaievei, recunoaşterea a fost, dimpotrivă, ascendentă. A doua s-a impus mai lent şi mai greu decât prima – spre a atinge apoi împreună cote de omologare superioare, în ţara lor şi în lume. Apare imediat şi tentaţia de a le compara. Ahmatova e de o nobilă simplitate clasică, la propriu puşkiniană. Ţvetaieva e plină de nerv, abruptă, zbuciumată – dintr-o nevoie lăuntrică. Un vers de tip „mozartian” şi un altul de factură „beethoveniană”. Ambele pun la grea încercare tălmăcitorul, căci simplitatea poate fi degradată în banalitate, iar complexitatea îşi găseşte cu greu echivalenţe. Ne-am putea resemna cu neşansa atâtor mari poeţi de a nu fi pătruns până la capăt în alte limbi. Invers decât la el acasă, nici Puşkin nu are cum se lua în străinătate la întrecere cu Tolstoi, Dostoievski sau Cehov. Ahmatova şi Ţvetaieva – ca şi Pasternak sau Mandelştam – au ajuns *nume* binecunoscute în lume, uneori din motive mai degrabă biografice sau cu o acoperire nu neapărat din sfera poeziei propriu-zise. Dar şi aceasta şi-a găsit şi îşi va găsi, treptat, traducători pe măsură.

În „patrulaterul” menţionat „laturile” pot fi variat corelate. Justificările sunt cu deosebire de ordin estetic. Nu putem însă exclude nici anumite momente conjuncturale, după cum n-avem pentru ce neglija eventualitatea ca afinităţile elective să fi fost resimţite şi mărturisite dinăuntru de un autor sau altul. Avem norocul receptării ample de către Ţvetaieva anume a creaţiei partenerilor ei. Era înzestrată cu o fire mărinimoasă, risipitoare, deşi predispusă şi la retractarea fostelor elogii. Pentru a-şi manifesta disponibilitatea generoasă, nu pretindea, în orice caz, reciprocitate. Şi atunci când avea dreptate, şi atunci când se afla în eroare, era sinceră, sincer interesată în dezinteresul ei. Sensibilitatea ei hipertrofiată putea devia în

nedreptăţi. Mult mai dese sunt însă cazurile când capta cu gratitudine semnale de o indiscutabilă poezie emise pe alte lungimi de undă. Dintre cei patru menţionaţi, cea mai vie înţelegere pentru arta celorlalţi trei a probat-o, oricum, ea.

O restricţie se impune. E vorba de reciprocitatea ce se configurează în acest plan în amplul schimb epistolar desfăşurat de-a lungul anilor 1922–1927, cu două suplimentări în 1935, cu Pasternak. Parteneri de statură egală şi sufleteşte apropiaţi, ei îşi oferă de la distanţă un sprijin creator de nepreţuit. Ambii îşi citesc, comentează sau amendează opera, cu conştiinţa şansei unice pe care un asemenea dialog le-o oferea. Din partea Ţvetaievei, printre atâtea probe, stau mărturie şi aceste versuri din 24 martie 1925, dedicate „Lui B. Pasternak" şi în a căror transpunere Aurel Covaci a reuşit să se apropie mult, ca performanţă, de rupturile lăuntrice ale originalului, pe care orice cunoscător le-ar fi presupus imposibil de tălmăcit într-o altă limbă: „O, de-părtare: verste lungi – şi mile…/ Des-tinul mi-l despart de mii de zile. / Ne-au dez-rădăcinat, ne-au dis-tanţat / În lumi ce prea destul s-au dezbinat. // O, de-părtare: verste… Desluşit, / Ne-au destrămat, ne-au dezlipit, / Ne-au răstignit în două lumi – ce crud! – / Dar că ne-au contopit ei n-au ştiut // În inspiraţie cum şi-n visări. / Nu dezbinări au fost – desfăşurări, / Dezlănţuiri… Văd şanţuri, zid, tumulturi! / Ne-au despărţit precum pe nişte vulturi // Conspirativi: o, verste, mile… Oare / Sunt dezuniri? Nu: dezorientare. / S-au dezbărat de amândoi, anume, / Prin fund de mahalale-n larga lume // Ce martie-i acum prin alte părţi? / Ne-au desfăcut – ca pe-un pachet de cărţi!"

Altfel s-a văzut Ţvetaieva nevoită să se raporteze la Ahmatova şi la Mandelştam (la rândul lor, buni prieteni). Pe Ahmatova a adorat-o cu toată nesăbuinţa mărturisirilor tinereşti, şi numai într-un târziu şi-a temperat elanul din pricina perfecţiunii prea constante a partenerei, de o clasicitate, în ochii ei, prea glacială. Iar Ahmatova, la rândul ei, nu i-a pătruns nicicând poezia, refuzând şi tentativele ei de apropiere. Pe Mandelştam l-a apreciat şi a ştiut să-l apere într-un moment al confuziei răuvoitoare semănată de un emigrant. Elogiile sau bunele servicii le-a consumat însă din proprie

iniţiativă şi fără ca Ahmatova sau Mandelştam să o fi acceptat sau recunoscut ca egala lor. Au fost şi unii care au tratat-o cu un nemascat sentiment de superioritate, după cum, dimpotrivă, alţii i-au celebrat talentul încă de la prima culegere de versuri, doar promiţătoare, *Album de seară* (1910), sau atunci când şi-a onorat pe deplin pariul cu predestinarea: pentru ea, deosebirea în receptarea ei de către confraţi nu pare să fi avut o prea mare importanţă, dacă e să judecăm după paginile pe care le-a consacrat celor mai mult sau mai puţin binevoitori. Esenţial era ca *ea* să accepte ori să îndrăgească un poet. Se manifesta aici şi un partizanat egocentric, dar care se convertea într-un altruism manifest. Cu cât mai însingurată era, cu atât simţea mai imperios nevoia solidarităţii – pe care tot ea s-o manifeste. Când un poet îi apărea ca autentic, fie el începător sau consacrat, era încântată şi îşi mărturisea încântarea. Tomurile ei de scrisori către atâţia abundă în laude, deşi nu ocolesc obiecţiile, validate de o sinceritate netrucată. Vedem cum se ataşa şi se despărţea de câte un poet care îşi proba şi apoi îşi irosea talentul. Extazul se revarsă însă fără oprelişti când destinul îi mijloceşte contactul epistolar cu acel mare necunoscut – de fapt intim cunoscut – care a fost Rainer Maria Rilke, cu puţin înaintea morţii poetului (vezi Rilke – Ţvetaieva – Pasternak, *Roman epistolar, 1926*, Editura Ideea Europeană, 2006).

Ţvetaieva nu-şi fereca dialogul într-un cadru privat. Ea a scris un şir de eseuri şi studii despre poeţii ruşi ai timpului: despre Balmont, Bielîi, Blok, Briusov, pentru a mă restrânge la o singură literă a alfabetului. În aceste mărturii publice poate că nici un ataşament al ei nu convinge cu atâta pregnanţă (inclusiv în privinţa incapacităţii sufletului ei însetat de poezie de a ceda duplicităţilor conjuncturale) precum înţelegerea entuziastă manifestată faţă de creaţia lui Vladimir Maiakovski. În câte nu se afla Maiakovski la antipod, de la opţiunea socială până la maniera expresivă, fiind pe deasupra şi prea puţin receptiv faţă de lirica Ţvetaievei; dar, poet de anvergură, până la capăt sincer în ceea ce întreprindea, revoluţionând republica literelor şi dobândind un drept de cetăţenie al ei inalienabil – cum ar fi putut să-l conteste tocmai Ţvetaieva, cea convinsă de

imprescriptibilitatea apartenenţei la această cetate ideală?! Nu numai că nu l-a contestat, dar l-a proclamat sus şi tare într-o lume nepredispusă la asemenea fraternizări. A-l comenta împreună pe Maiakovski şi pe Pasternak în cadrul aceluiaşi studiu, a-i disocia cu subtilitate într-o fundamentală asociere valorică, dătătoare de măsură pentru *Eposul şi lirica Rusiei contemporane*, putea însemna un act nesăbuit, cu adevărat trădător în ochii multor imigranţi ruşi din Parisul anilor 1932–1933. Acel partizanat îi era însă Ţvetaievei străin. Pentru ea poezia se valida pe sine în toate formele ei convingătoare şi constrângătoare. Poezia era una, mai presus de sciziunile reale sau artificiale. Când se revărsa în două universuri atât de opuse şi de complementare ca Pasternak şi Maiakovski, nu mai rămânea decât să-i pătrunzi dedublarea şi s-o recompui: din doi – ca pe una.

Ţvetaievei îi repugna orice soluţie comodă. Avea o structură prin excelenţă incomodă. Nesocotea mereu obişnuinţele. Se arăta neconformă confortului – spiritual şi sufletesc. Ieşea din tipare. Putea fi excentrică. Până şi erorile le comitea cu bună credinţă. Era cinstită şi în naivităţi. Într-o privinţă însă sinceritatea ei cu siguranţă n-a dat greş: în nedezminţita ei dragoste pentru poezie. Ţvetaieva se ştia, desigur, o poetă importantă. Dar îi lăsa pe alţi poeţi importanţi să planeze modelator asupra ei. Sub vraja acestor modele şi-a consumat întreaga existenţă. Direct sau indirect: ca în incredibila mărturisire de a nu fi citit piesele lui Cehov; perfect credibilă prin intuiţia că le întruchipa chiar ea pe cele trei surori şi dorul lor nestins după toate „Moscovele" înstrăinate: o motivaţie care conferă afinităţi cehoviene până şi refuzului! Ţvetaieva se simţea obligată la o comuniune nemijlocită cu mulţi alţi maeştri vechi şi noi. Printre ei se aflau francezi şi germani, de timpuriu cunoscuţi şi ulterior meticulos aprofundaţi în propriile limbi: un Villon şi Proust, un Goethe şi Rilke. Cu deosebire erau însă printre ei mai marii limbii ei materne, de la Puşkin la Blok, în afara moştenirii cărora, înţeleasă şi cultivată, nu acorda nici o şansă de împlinire unui recent poet rus. Aşa ajungea Ţvetaieva până la contemporanii însemnaţi cu un acelaşi semn ca şi ea. Să reafirm simţul rar de „echipă" al acestei însingurate. Oare doar pentru că era o „echipă" compusă din atâtea

personalităţi de marcă? Atunci pentru ce nu manifesta fiecare acelaşi sentiment al fidelităţii? Ţvetaieva îl cultivă cu încrâncenarea unui lunatic. „Lunaticul şi geniul sunt firi / Fără amici printre vii. / În ceasul ultimei limpeziri / Nu te limpezi.” Nelimpezimea solitarei o alina numai simţul solidar. De aici atitudinea pe care am putea-o numi filială şi fraternă: precum cea faţă de Puşkin şi faţă de Pasternak. *Sora mea – viaţa* şi-a intitulat Pasternak un poem. Schimbând oarecum rolurile, Ţvetaieva se adresa marilor bărbaţi întemeietori şi continuatori ai literelor ruseşti. Atât de frumoasă, după mărturia multora, ea nu avea feminitatea Ahmatovei. Şi, ca femeie crunt lovită de sora ei viaţa, ţintea către locul ei binemeritat printre aceşti bărbaţi însemnaţi.

3

„Prin veacuri de minciuni şi chin, / Din sârmă-n sârmă azi palpită / Netipăritul meu suspin / Şi patima neistovită…” Există vieţi dăruite patimii şi pătimirii; în care totul şi toate răsar din suferinţă. Marina Ivanovna Ţvetaieva nu părea sortită compensărilor de acest fel; deşi – la o privire mai atentă – le cunoscuseră şi părinţii ei. Ivan Vladimirovici Ţvetaiev, fiu al unui modest preot de ţară, ajunsese profesor universitar de antichitate clasică şi întemeietor, după o muncă de o viaţă întreagă, al unuia dintre cele mai celebre lăcaşuri de cultură ruseşti şi moscovite, Muzeul Alexandru al III-lea. Maria Aleksandrovna, născută Meyn, dintr-o stirpe nobiliară germano-poloneză, nu-şi putuse realiza, la modul public, înzestrarea muzicală, şi murise de timpuriu. Amândoi purtau în ei rana câte unei iubiri eşuate, prin dispariţia prematură a celei dintâi soţii, sau prin imposibilitatea căsătoriei cu soţul unei alte femei; drept care s-au ales unul pe altul cu bună ştiinţă şi resemnare, în ciuda marii diferenţe de vârstă, tocmai nimerită pentru statornicirea unui ataşament reciproc demn şi cald. Împreună i-au crescut pe Valeria şi Andrei, nepoţii istoricului Dmitri Ilovaiski şi copiii Varvarei Dmitrievna, acea mult iubită primă soţie a lui Ivan Vladimirovici; şi le-au crescut pe propriile lor fiice, Marina şi Anastasia. Din dragostea lor

răzbătea prea puţin până la copii, în tonuri voalate, chiar şi atunci mai degrabă în planul profesiei (frânată de adversităţi sau împiedicată de convenţii) decât în cel al vieţii private. Sensibilitatea acută a Marinei captase însă semnalele nemulţumirii – mamei cu deosebire, care-şi consuma ultimele energii în muzică şi creşterea fiicelor, stingându-se treptat de tuberculoză.

Marina era adolescentă la moartea mamei. Zestrea muzicală ce-i fusese inculcată cu îndârjire, ea o transfera în poezia căreia de mic copil îi dăduse târcoale. Curând versurile ei au început să apară în presă. Apoi au fost strânse în câteva plachete, remarcate sau chiar elogiate. După o copilărie tulburată doar de tainicele vibraţii sufleteşti şi de primele antinomii ale cunoaşterii, tânăra poetă a beneficiat de atenţia şi de prietenia unor scriitori ai vremii. Dar tocmai izbânzile i-au fost pândite de eşecuri. Precum într-o tragedie, în care deznodământul fatal e viclean pregătit de o stare euforică inconştientă, aşa a apărut în viaţa Marinei viitorul ei soţ, Serghei Iakovlevici Efron. Din fire blând, modest, meditativ, profund cinstit (caracterizările îi aparţin lui Ilia Ehrenburg, la ale cărui amintiri voi reveni), Serioja Efron este încărcat cu o moştenire familială tumultuoasă, pe care îi va fi dat s-o prelungească într-o direcţie opusă: vorba zicalei ruseşti – nu atât din vina, cât întru nenorocul lui! Scurt timp după ce se căsătoresc şi dau viaţă Ariadnei (căreia îi va reveni obligaţia – de care se va achita cu cinste – de a salva manuscrisele mamei şi de a le aduce la lumină), aşadar scurtă vreme după acest răstimp cu adevărat fericit din viaţa Marinei, îi moare tatăl, Ivan Vladimirovici, în urma unui atac de cord. Iar peste încă un an izbucneşte Primul Război Mondial.

Din acest moment istoria va fi cea care va supune mersului ei greu previzibil destinele personale. Serghei Iakovlevici pleacă pe front şi, după izbucnirea revoluţiei socialiste, alege tabăra albgardistă. Deşi fiu al unor părinţi revoluţionari, înte-mniţaţi şi exilaţi sub ultimul ţar, el ajunge ofiţer în Armata de Voluntari, iar după înfrângerea albilor emigrează, prin Turcia, în Cehia. Ulterior se distanţează de imigranţi, ia partea grupărilor – făţişe sau clandestine – prosovietice, în final se repatriază, dar este arestat şi executat

de către securitatea sovietică, la antipodul parabolei biblice despre fiul risipitor.

Despărţită de Serghei, Marina rămâne până în 1922 la Moscova: ani tot mai năpăstuiţi pentru viaţă – tot mai fertili pentru poezia ei. Plenitudinea poetică a găsit-o în 1916, an pe care exegeţii îl consideră fundamental pentru „adevărata” Ţvetaieva, cea care avea să fie acceptată în Panteonul marii literaturi ruse. Spre a-şi statornici acest loc, ea nu va avea nevoie decât de un relativ scurt răstimp, puţin peste un „cincinal”. Dar ce răstimp! Răsturnările se succedau rapid, iar printre ele una subterană o transformă din înfrântă – în învingătoare. Ţvetaieva trece prin cele mai grele frustrări, abia vieţuieşte şi supravieţuieşte, în timp ce a doua ei fiică, Irina, se stinge de mizerie şi de foamete. Arta înaintează uneori pe căi aspre şi tainice. Împrejur totul e cufundat în conflicte acerbe. Se mai poartă însă pasionante dialoguri, inclusiv între cei cu păreri opuse. Exaltarea Marinei e canalizată într-o direcţie adversă revoluţiei. Ea se află într-un contact pătimaş şi cu cei care îi împărtăşesc, şi cu cei care îi combat opiniile. Scriitori de toate nuanţele mai au răgaz şi disponibilitate pentru a se cunoaşte şi a se aprecia. Însingurată, Ţvetaieva are mulţi prieteni, mereu dintre intelectuali iluştri, obligaţi şi ei la opţiuni. Depinde şi de natura luptei dacă Muzele tac sau continuă să vorbească. Şi cuvântul lor nici nu este reductibil la luptele dimprejur. Raportul poate fi direct sau indirect, dovadă şi poeziile Marinei din acea vreme. Ea suportă vicisitudinile personale din care forjează versuri măiestrite; şi mai dă formă poetică şi atitudinilor ei din domeniul treburilor publice. În mai 1922, când pentru a-şi regăsi soţul emigrează, ia cu sine manuscrisul volumului *Cârduri de lebede*, versuri în care slăveşte mişcarea albgardistă, pe care, în bună măsură tocmai sub influenţa relatărilor soţului ei, va refuza să le mai încredinţeze tiparului, persistând, cât timp va trăi, în această hotărâre, atât de caracteristică felului ei voluntar de a fi…

După un scurt popas berlinez, Ţvetaieva se stabileşte, pentru aproximativ trei ani, în suburbiile Pragăi, şi pentru paisprezece ani, în cele ale Parisului (noiembrie 1925 – iunie 1939). Aceşti şaptesprezece ani de emigraţie sunt într-un alt mod contorsionaţi decât cei anteriori, nu mai puţin

dramatic şi tragic. Greul e cotidian şi cenuşiu. Scrisorile şi însemnările abundă în amănunte referitoare la mizeriile persistente ale traiului, dublate de dificultăţile creaţiei, cele lăuntrice şi cele crescânde din planul publicării, într-o limbă oricum limitată la puţinătatea ziarelor şi revistelor ruseşti, care se arătau, în plus, tot mai puţin dispuse de a accepta (sau de a accepta doar cu reduceri şi tăieturi) textele Marinei. Adepţii fostelor radicalisme se simţeau înşelaţi în aşteptări. Ţvetaieva rămăsese o neînregimentată, inflexibilă în menţinerea independenţei sale. Ea refuza şi traiul burghez, şi duşmănia faţă de o Rusie devenită sovietică. Dublul ei nonconformism se accentua cu timpul, în ciuda incomodităţii acestei posturi. În singurătatea locuinţelor tot mai ieftine din suburbiile pariziene, înglodată în grijile unei vieţi cotidiene dintre cele mai modeste, îşi menţine ataşamentul faţă de patria părăsită, pe cât de apolitic, tot pe atât de nostalgic.

În aparenţă doar pentru a-şi asigura subzistenţa prin lecturile unor texte mai accesibile, la serate literare, poeta preferă să scrie proză, o proză poetică desigur, saturată de acelaşi lirism. Sunt bucăţi în care-şi rememorează trăirile copilăriei, prieteniile adolescenţei, avatarurile maturizării. Ultima ei culegere de versuri apărută în timpul vieţii se intitulează *După Rusia* (Paris, 1928) şi cuprinde numai versurile din anii 1922–1925. Acestora le-au urmat însă poeme epice şi proze lirice, punctate şi de câte o poezie lirică sau un ciclu de astfel de poezii, care, în majoritatea lor, ar putea fi subsumate unei „întoarceri la Rusia”. Până a se produce de fapt, revenirea a fost pregătită artistic. Trecutul, evocat în minte, pregătea cedarea viitoare.

Ţvetaieva ilustrează neputinţa atâtor scriitori ruşi de a se acomoda străinătăţii. Aceştia continuau să trăiască în exil numai cu gândul „acasă”, uneori pentru tot restul vieţii; sau – străinătatea periclitându-i cu o totală înstrăinare – se decideau la repatriere. Apartenenţa lor era coercitivă şi nesubstituibilă: încercarea de a o înlocui echivala cu gâtuirea talentului. Ţvetaieva n-a încercat nici o clipă să se desprindă de sursele ei. Peste atâtea negări, această renegare anume îi era interzisă. O supremă fidelitate răscumpăra în ochii ei celelalte posibile infidelităţi. Această constrângere

era garantul însuşi al libertăţii ei artistice: dependenţa care-i asigura independenţa. Scria bine în franceză şi în germană, cu adevărat acasă nu se simţea şi nu se recunoştea însă decât în limba rusă. Patria şi-o salvgarda prin limba şi poezia ei, cu inflexibilitatea ce-o caracteriza în toate. Era o patrie salvată, adusă la limanul furtunilor parcurse, ca într-o inedită robinsonadă, pe o insulă care trebuia repopulată prin proprii puteri. Repopulată chiar cu acest gând, întrupat în scrisori, poezii, poeme, amintiri, eseuri, jurnale: semnale pe care, cândva, cineva să le capteze acolo unde sensul lor putea fi descifrat.

Serghei Efron şi fiica Ariadna, iar, pe urmele lor, deşi cu ezitări, şi Marina Ţvetaieva, se integrează tot mai activ în mişcarea unei părţi a intelectualităţii ruse favorabilă repatrierii. Un esenţial impuls li-l dă pentru această decizie nazismul. Asupra Europei apăsa prevestirea unui nou război mondial. Pateticul ciclu al Ţvetaievei *Stihuri pentru Cehia* (septembrie 1938 – martie 1939) înfierează Pactul de la München şi ocuparea hitleristă a Cehoslovaciei: „Duc praghezele năpaste / Cehe ploi – departe. / – Ţine minte, cap de oaste, / Idele lui Marte!” Sunt versuri compuse în numele dragostei pe care, dintre locurile ei de adopţie vremelnică, îndeosebi pentru Cehia a resimţit-o. Încă înainte, *Stihuri către fiul meu* (Gheorghi Efron) insuflaseră nevoia gratitudinii faţă de patria părinţilor care – fără reziduurile care mai tulburau amintirile acestora – va trebui să redevină şi o patrie a fiilor.

Toate prevesteau o iminentă întoarcere. Ea s-a realizat în două etape. În 1937 revin în Rusia Ariadna, apoi tatăl Serghei; în 1939 – împreună, mama cu Gheorghi. Şirul deznodămintelor tragice nu mai are ecou în creaţia Marinei. Ea încearcă să lucreze, să-şi adune pentru tipar unele scrieri, câştigă câte ceva din traduceri, duce o existenţă cvasinomadă dintr-o cămăruţă în alta. Căci Ariadna a fost arestată în august, iar Serghei în octombrie 1939. După izbucnirea războiului germano-sovietic, Marina pleacă în evacuare cu fiul ei. Pe 31 august 1941, Ţvetaieva îşi pune capăt zilelor, la Elabuga, spânzurându-se. Gheorghi, mobilizat ca student al Institutului de literatură din Moscova, moare pe front în iulie 1944. Ariadna

e deportată într-un lagăr, apoi surghiunită în Nordul Îndepărtat; după reabilitarea din 1955 şi întoarcerea la Moscova, se ocupă de arhiva mamei. Realizează primele publicaţii postume, scrie memorii despre cea pe care din fragedă copilărie o numise mereu doar „Marina”. Moare în 1975. Despre copilăria şi adolescenţa celor două surori va scrie o carte de memorii şi Anastasia Ţvetaieva.

4

Viaţa e aspră şi fiindcă interzice retroversiuni care să anuleze sau să modifice elemente ce s-au întâmplat aşa cum s-au întâmplat. Ce ar fi fost dacă un lucru sau altul s-ar fi petrecut altminteri, rămâne o judecată inoperantă: şi faţă de viaţă, dar mai cu seamă faţă de artă – deoarece în artă nu putem gândi decât *ce a fost să fie* ?i ca atare şi ca atare *este*. Desigur, viaţa unui artist explică multe din arta lui, dar în raportul final viaţa nu se dovedeşte decât un mijloc pus în slujba scopului – artistic. Întâmplătorul din viaţă naşte necesarul din artă. Ceea ce există nu mai poate să nu fi fost: o operă, dobândindu-şi dreptul de a fi. Ceea ce a depins de Ţvetaieva, numai de ea, a fost dus la bun sfârşit. Nu e nici prima şi nici ultima dintre situaţiile în care posteritatea se înfruptă din rodul tragediilor. Insolubilul din planul vieţii se soluţionează în planul artei. Precum în această poezie adresată tocmai *Vieţii*, la 25 decembrie 1924, şi tradusă tot de Aurel Covaci: „N-ai să-mi răpeşti aprinsul bujor / Precum un fluviu ce-şi umflă bulboana! / Eşti vânătorul – eu nu mă las: zbor / Tu eşti hăitaşul – eu, însăşi goana! // N-ai să-mi furi sufletul viu, nicicând! / Încovoindu-şi grumazul, văd: până / Şi în galopul deplin, trepidând, / Dinţii-şi înfige în propria vână // Calul arab”.

Un titlu de carte dedicată Ţvetaievei de către un prieten poate servi ca moto şi pentru viaţa, şi pentru creaţia ei. Traducerea acestui titlu, *Cotidian şi existenţă*, pierde jocul aliteraţiei din originalul *Bît i bîtiio*. Este vorba despre opoziţia, socotită ireconciliabilă, dintre viaţa de toate zilele şi Viaţa, dintre fiinţare şi Fiinţă. *Bît* e ceea ce detestă Ţvetaieva, *Bîtiio* – ceea ce ea

adoră. Pe de o parte – traiul mărunt şi mărunţitor, aluviunile de zi cu zi, vegetarea prozaică, pe de altă parte – autentica existenţă întru ideal şi veşnicie. La temelia creaţiei şi chiar a vieţii trăite, cu năzuinţe şi cu erori cu tot, stă această adversitate reciprocă dintre realul tern, meschin şi idealul măreţ, magnific. Aşa se explică incapacitatea declarată a Ţvetaievei de a accepta „*proza*” altfel decât sub forma ei poetică, împreună cu substratul ei poetic; după cum astfel se justifică specifica ei opţiune romantică, numai la început asemănătoare romantismului ca şcoală, curând însă metamorfozată într-un fel de a fi romantic echivalent libertăţii înseşi, străvechi şi de o frapantă modernitate. Ţvetaieva mai e lirică şi romantică la suprafaţă când, de pildă, întâlnindu-şi viitorul soţ pe malul Mării Negre, îşi pune în gând că, dacă va face el în următoarea clipă un anumit gest, îi va deveni soţie. Ea se mărturisise romantică anterior încă, atunci când, succesiv, dorise victoria ţării sale în războiul cu japonezii, se entuziasmase de prima revoluţie rusă, din 1905, de Napoleon şi de fiul său, ducele de Reichstag, *L'aiglon* / *Puiul de vultur*, din drama lui Edmond Rostand. Ţvetaieva nu-şi depăşise acest romantism, de factură evidentă şi facilă, nici când l-a deviat spre imaginea „cârdului de lebede”, care, în imaginaţia ei înfierbântată, ar fi reprezentat Armata de Voluntari albgardistă. Între timp însă tonalităţile poetică, lirică, romantică mai dobândiseră şi acea consistenţă originară şi originală pe care i-o atestă versurile şi o vor dovedi textele în proză: într-o aprofundare beneficiind de însemne ale unei muzicalităţi inconfundabile.

Două moşteniri concurează în Ţvetaieva: numele primit de la tatăl ei, provenit din *ţvet* / *culoare*, nu evocă zadarnic ansamblul virtuţilor plastice al cărui ilustru exponent fusese Ivan Vladimirovici. Maria Aleksandrovna excelase, la rândul ei, în domeniul muzicii, fusese o remarcabilă pianistă. De la mama ei (mai degrabă admirată decât adorată, fiindcă era şi temută un pic) a primit, în dar, acel univers sonor, pe care l-ar fi putut numi – parafrazându-i numele de fată – *Meyn* / *al meu*. Şi descifrat se cuvine a-i fi şi propriul prenume: *Marina* / *a mării*. „Doar eu îmi presar cu argintul lumina! / Tu eşti din piatră, tu din argilă / Eu sunt Schimbarea – mă cheamă Marina – / Sunt spumă de mare fragilă!”

Ne va povesti mai târziu cum, visând cu înfrigurare la marea cea mare, atunci când a întâlnit-o pentru prima oară, Marina a fost dezamăgită de ea şi nu a îndrăgit-o nici mai târziu, după cum nici şesul nu o atrăgea – şi-şi făcea reproşuri pentru această nerusească trăsătură –, şi cum a fost şi a continuat să fie adepta pădurilor şi a munţilor, demni de a fi cutreieraţi, străbătuţi, exploraţi în prelungi plimbări. Dacă însă în preferinţe era „munteană”, în ce sens să fi fost „marină”?! Într-unul esenţial: cel liric, poetic, muzical. Căci refuzând marea reală, ea a afir-mat-o cu şi mai multă vigoare pe cea ideală, puşkiniana „slobodă stihie”, asociată explicit în transcripţia pasternakiană „cu sloboda stihului stihie”. Aşa se substituie stihurile stihiei marine – confundându-se cu stihia Marinei. Stihia stihurilor este însă Marina (a Marinei) numai în ipostaza muzicală, justificându-i numele în plan simbolic, ca asociabil dual-unitarei slove muzicale, printr-un transfer al nemărginirilor învolburate: ca „spuma de mare fragilă”. Două arte gemene, definite reciproc şi împreună, şi neapărat ca efective stihii, într-o dezlănţuire ce-i poate fi omului vrăjmaşă şi numai în vrăjmăşie prielnică, neapărat pe timp de furtună – „de parcă-i linişte-n furtună”, cum spunea predecesorul Lermontov. În dimensiunile ei spirituale, poezia Ţvetaievei e neîndoielnic „marină”, nu în culori ci în tonuri, în schimbare, dinamisme, răsfrângeri, ciocniri, în zbaterile adâncurilor care surpă chiar şi valurile suprafeţelor – nici ele plastice, tot muzicale şi ele, nu de văzut cu ochiul ci de auzit cu urechea, de la murmur până la ţipăt. Tot la „sloboda stihului stihie” ajungem pe căile noastre ocolite, care pot la fel de bine fi căile pădurilor şi munţilor bătuţi de Marina cu piciorul, neapărat cu propriile picioare, între timp poate verificându-şi viziunile şi cadenţa – „picioarele” unor versuri pe cale de a se naşte. „Minut: mers minim: treci, te mişti! / Prieteni, patimi – cât de-aproape! / Zvârlit e azi din mâini ce rişti, / Din mână smuls de toţi, să-ţi scape!” Marina a iubit natura şi a urât oraşul, ca pe o opoziţie dintre natural şi artificial, firesc şi făcut – în sens de făcătură. „La voi, copaci, mă duc, m-am dus: / Scăpaţi-mă de bâlci, de ropot!” – aşa începe poezia dedicată „Prietenei mele cehe, Anna Antonovna Teskova”. În suburbiile împădurite ale Pragăi ea s-a simţit mult mai aproape de „casă”, de casa părintească din

Tarusa copilăriei, decât în suburbiile Parisului, care tot ale unei metropole tehnicizate erau. Nu suferea strada inundată de automobile, autobuze, de toate aceste mecanisme autopropulsate, fără legătură cu sufletul viu şi cu următoarea lui zvâcnire imprevizibilă. *Odă mersului pe jos* se cheamă un ciclu poetic (Medon, 1931–1933) cu un titlu în care primul cuvânt – patetic – ţine să se opună înstrăinărilor ultramoderne, denunţate şi într-o altă poezie, *Cititorii de ziare* (Vanves, 1935), blamând oamenii-neoameni confecţionaţi zilnic pe cale nenaturală şi cărora, rupţi şi de natură, şi de umanitate, li se administrează doar o vieţuire în compensaţie: „cotidianul" devorează „existenţa".

Ţvetaieva este *sălbatică* în ataşamente şi refuzuri. Cum arată această mândru clamată sălbăticie a ei, aflăm din însemnările câtorva apropiaţi. Sora ei Anastasia descrie, în amintiri, activitatea cu care voise de timpuriu să intre în excesiva posesie a tot şi toate. Fusese timidă şi tocmai de aceea tăioasă, cu o voinţă puternică, un orgoliu făţiş, replici surprinzător de dure, accese de mânie, cu atât mai nestăpânite cu cât roşea nespus de uşor şi se chinuia din această cauză – o răzvrătită pe care pentru nesupunere o eliminaseră la un moment dat din şcoală. Ochii ei stăruitori, de un verde deschis, şi-i mijea adesea şi din pricina miopiei avansate; purtase ochelari, apoi un *pince-nez*, ulterior renunţase şi la acesta. La început purta părul căzut pe frunte, dar nu dezinvolt ci sever pieptănat, apoi şi l-a tăiat „paj". Fruntea îi era înaltă şi bombată, bărbia şi gura decise, buzele adâncite şi umbrite simetric la colţuri…

„N-a fost niciodată neputincioasă, dar întotdeauna – neapărată", îşi aminteşte de astă dată fiica ei Ariadna, descriindu-i felul de a fi dintr-o ulterioară perioadă a vieţii. Semăna cu un băiat egiptean, cu talia fină, nu înaltă, cu mişcări repezi şi uşoare, un chip sever şi armonios, păr auriu-castaniu curând încărunţit, ochii de un verde deschis ca al strugurilor, vocea înaltă, puternică, mlădioasă. (Vorba proprie: „Nu pentru strai de crai şi mincinos, / M-am născut cu un glas sonor şi frumos".) Îi plăcea să povestească şi să recite, cu temperament, necameral, ca pentru un auditoriu vast. Era bună şi generoasă, spartan-modestă, fuma ţigări tari, bărbăteşti,

bea cafele negre concentrate, scria dimineţile, devreme, pe stomacul gol, doar cu cafeaua alături, scria cu mâna ei puternică numai în caiete, numai cu toc simplu de lemn şi cu peniţă subţire. Se temea de mulţime, de automobil, de lift, nu pricepea tehnica sau matematica, era comunicativă, lega şi rupea cunoştinţe, se comporta pătimaş în prietenii şi duşmănii, nu întotdeauna consecvent, căci îşi făcea mereu câte un alt „chip cioplit”…

În fine, mărturia unuia nu din familia restrânsă, ci din familia scriitoricească: Ilia Ehrenburg, dintr-a cărui carte de memorii *Oameni, ani, viaţă* cum ar fi putut lipsi Marina Ţvetaieva? Şi el vorbeşte despre „îmbinarea dintre trufie şi dezorientare”. Avea ţinuta mândră, capul cu fruntea foarte lată dat pe spate, ochii mari, miopi, neajutoraţi, părul tăiat scurt, cu breton. Amesteca în ea moşteniri şi porniri contrare, politeţea de modă veche şi răzvrătirea, orgoliul cu sfiala, fantasticul livresc cu simplitatea sufletului. Părea când o domnişoară crescută în puf, când un flăcăiaş de la ţară. Autorul, Ilia Grigorievici, fusese cuprins de stupoare când în mijlocul paraginei din mansarda moscovită a Marinei, în timpul războiului civil, fiica Ariadna de numai cinci ani începuse să declame din Blok. Totul păruse fantasmagoric în Ţvetaieva, singurătatea şi extazul, amestecul de naivitate, sinceritate, încăpăţânare, relaţiile ei complicate cu poeţii, raporturile ei chinuitoare cu poezia, „captiva” căreia a fost toată viaţa. Şi concluzia: „[…] nu cred că există în amintirile mele o figură mai tragică decât a Marinei. Totul în biografia ei este iluzoriu, efemer: şi ideile politice, şi aprecierile critice, şi dramele personale, totul în afară de poezie”.

Disocierile de acest fel prelungesc parcă nevoia de a separa de întâmplătorul „cotidian” acea „existenţă” necesară care doar ea ar valida perenitatea poeziei. Dar avem temei de a ne întreba dacă nu tocmai „proza vieţii”, cu tot coeficientul ei de iluzoriu şi efemer – inclusiv posibilele erori –, hrăneşte finalmente poezia, interesându-ne, la celălalt capăt al firului, într-adevăr, numai ea?! Dacă întâlnim într-un secol îndeobşte socotit tragic un destin *atât* de tragic precum al Ţvetaievei, atunci se cuvine să punem la socoteală cât mai multe surse din care s-ar fi putut hrăni un atare destin, revelat prin artă. O încăpăţânare, o iluzie, o opţiune nu e, în sine, mai mult

decât este; dar fiecare are o eventuală finalitate suplimentară pentru artă. Dacă o existenţă devine poetic exemplară, e greu de crezut că ar putea fi ignorată vreo componentă lucrând în direcţia acestei exemplarităţi. Până şi ultima idealitate derivă din numeroase realităţi întemeietoare. Poezia scrisă de un poet e imposibil să nu se afle în legături – fie ele oricât de tainice – până şi cu efemerul comportamentului său, cu jocul hazardului şi al gesturilor hazardate. Mă simt îndreptăţit să-l amendez pe Ehrenburg, dispus, dintr-un impuls publicistic, eficient şi facil, să taie în două mărul discordiei – întrucâtva o dată cu Ţvetaieva însăşi. Noi înţelegem astăzi motivul pentru care Marina disocia existenţa de cotidian, ca şi rostul mărturisirii, dintr-o scrisoare, de a nu fi întâlnit niciodată, pentru nici o clipă a vieţii sale (a *existenţei* sale, desigur) – „proza”, adică prozaitatea, banalitatea, mediocritatea, ci de a fi avut de a face numai cu aceeaşi stare poetică sub diverse chipuri. Romantismul de substanţă al „poeticii” Ţvetaievei reiese limpede în această opoziţie între mic şi mare, tern şi strălucitor, călduţ şi încins. Dacă însă radicalitatea e programatic inclusă în tot ce face Ţvetaieva, atunci maximalismul ea îl extinde şi asupra efemerului – care din împătimire se leapădă de efemer. Aşa arată, în orice caz, lucrurile dacă le privim prin prisma operei. Arta salvează banalul de banalitate, subiectivitatea de subiectivism, eroarea de fatalitatea ei. Ar fi oare de prost gust – un prost gust romantic şi iluzoriu – să credem într-o posibilă mântuire lumească prin operă? Sau am reactualiza astfel doar vechea credinţă despre tragicul concentrat până la efectul său catarctic asupra publicului: liman salvator şi pentru autor?!

5

Văd în proza poetei îndreptăţirea acestui gând. Ţvetaieva nu este prozaică, proza ei face corp comun cu poezia, ţine de o poetică rememorare a antecedentelor de viaţă. Dar tocmai în principiala ei identitate – izvorâtă din unitatea personalităţii şi unicitatea exteriorizărilor ei – parvine, în şi prin proză, cotidianul la nivel de existenţă, împlinindu-se poetic. Nu întâmplător

se hrăneşte metamorfoza din vârsta copilăriei, miraculoasă ca dat iniţial; sau din contacte, ce avuseseră loc prioritar la o vârstă încă adolescentină, cu poeţi care deja probaseră şansa transferului din mărunt în măreţ. Materialul poetic primordial se cuvine să-l concedem, aşadar, şi în proza biografic edificată, şi în cea produsă de biografia altora în raportare memorialistică sau sub forma eseului critic. Ar fi tocmai concesia prin care am da dreptate (partea de dreptate) Ţvetaievei, lui Ehrenburg sau lui Paustovski. Numai că între ultimii doi există o diferenţă. În capitolul respectiv al memoriilor sale, Ehrenburg reţine doar neefemerul poeziei, fără nici o referire la proza Ţvetaievei: e oare aceasta subsumată poeziei sau efemerului? Konstantin Paustovski, în schimb, în povestirea sa *Cununa de lauri*, pune mare preţ pe proza Marinei, ca uneori copleşind chiar poezia în preajma căreia se află. Cealaltă faţă de dreptate e astfel ca şi acceptată. Căci proza transferă o extremă în alta.

Să regândim condiţiile în care au fost scrise aceste texte în proză. Devreme dimineaţa, în câte o locuinţă înghesuită din câte o suburbie pariziană, în mijlocul unei apăsătoare sărăcii, o femeie de timpuriu încărunţită se pleca peste fidela ei masă de scris, elogiată tot pe atunci în ciclul de versuri *Masa*: „Masa mea credincioasă de scris, / Îţi mulţumesc că m-ai urmat decis, – pe toate drumurile lumii-n goană, / Că m-ai ocrotit ca pe o rană”; „Îţi mulţumesc tâmplar fără de nume, / Pentru-acest spaţiu nesfârşit de vis, / În care nu mai pot să mă sugrume / Himerele bătrânului Paris…” (Câte o strofă din două poezii, ambele din 1933, ale ciclului tradus de Ion Covaci.) Şi, ţinând în mâna ei puternică şi agilă tocul de lemn cu peniţă subţire, scria sârguincios în caietele ei de şcolar, de astă dată texte de proză, reînviind întâmplări de mult petrecute la Moscova, Tarusa sau din vreo călătorie în Italia sau Germania, când certitudinea întoarcerii în Rusia era de la sine înţeleasă. Goana după temeiurile sigure ale fiinţei sale de neirosit, fiinţă opusă strâmtoratei fiinţări, n-a fost oare tocmai de aceasta din urmă chemată imperativ la viaţă? Opoziţia nu desfide legătura. Dimpotrivă, opoziţia e nu o dată legătura cea mai strânsă, născătoare a terţului până atunci exclus. Dar ce paternitate şi ce maternitate se mai pot recunoaşte în

acest „al treilea” nou, căruia, spre a nu uniformiza, îi spunem „proză poetică”?! Până şi un act compensatoriu are doi termeni de bază, şi numai tensiunea dintre ei traduce – produsul. Nu e nevoie de abisuri psihanalitice pentru a pricepe şi în situaţia Ţvetaievei antinomia dintre frustrări şi reuşite. Antinomia e localizabilă şi în spaţiu, şi în timp. Fiindcă dintr-o viaţă grea e forjată acum o operă cu *Respiraţie uşoară* (titlul unei nuvele de Ivan Bunin, memorabil explicată de criticul psiholog şi psihanalist Lev Vîgotski); şi, pe deasupra, după şi prin încercările maturităţii e regăsită o copilărie. Oare senină, într-adevăr? Oare împovărată de grijile venind *dinspre* viitor sau *înspre* viitor? Dacă proza Ţvetaievei se angajează în aparenţă doar jucăuş pe urmele unei fenomenologii a sensibilităţii poetice – din ce altceva să-şi tragă seva această cunoaştere şi recunoaştere decât din toate cele între timp trăite, suferite, săvârşite?! O ultimă staţie în impact cu o primă staţie – şi, între ele, mesagera semnalelor lor reciproce. Ce se alege? Proză, poezie? Cotidian, existenţă? Cuvântul. „Fiecare cuvânt al Marinei Ţvetaieva aparţine Rusiei, poporului rus, generaţiilor lui viitoare.” De astă dată mesajul e al lui Paustovski. Dintre posibilii beneficiari ai acestor cuvinte el nu ne exclude, bineînţeles, nici pe noi, ceilalţi…

În jurul căror laitmotive se organizează această proză a anilor treizeci? Prima ei caracteristică e poate tocmai neaderenţa la spaţiul şi timpul în care a fost compusă. Independenţa dintâi e simplu de înţeles: Ţvetaieva a rămas – a vrut să rămână, n-ar fi putut să nu rămână – un corp străin al mediului în care nimerise. Acest lucru explică însă şi cealaltă exterioritate asumată. În străinătate, pentru ea se oprise şi timpul. A-i fixa proza „în anii treizeci” e de aceea o pură convenţie. Tematic ea se întoarce la o copilărie, adolescenţă şi tinereţe în fapt pierdute, dar îndreptăţite a fi ideal recucerite; şi nici stilistic ea nu pare să ţină seama de particularele căutări ale deceniului al patrulea, concentrate în faimoasa metropolă culturală vest-europeană. Nu pentru că Ţvetaieva nu le-ar fi cunoscut sau, pe unele dintre ele, nu le-ar fi stimat; pur şi simplu prea de timpuriu şi prea obsesiv îi fusese circumscrisă propria personalitate. Iar dominarea de sine nu suporta influenţare – decât cel mult din partea literaturii din care provenise şi pe care o continua,

imaginându-şi-o însă abstrasă din contingent şi adunată într-o aceeaşi prezenţă. Judecata după care Proust a murit şi deci nu mai „este” în viaţa contemporană i s-ar fi părut şi mai absurdă în cazul în care ar fi fost formulată de către un rus la adresa lui Puşkin. În ochii ei, toţi poeţii se contractau într-o singură poezie, şi cu atât mai mult poeţii aceluiaşi grai. Conjuncturile nu aveau de aceea cum să atingă substanţa artei, proiectată într-un unic timp dens, atât al existenţei individuale, cât şi al celei naţionale sau universale.

Impresia unui timp suspendat (atemporal? supratemporal?) o favorizează şi psihologia vârstelor timpurii, în care totul mai este esenţial. Copilăria individului fuzionează astfel, ca atmosferă, cu aceea a popoarelor. Ajungem într-o lume de basm, de poveste, miraculoasă în obişnuitul ei şi anterioară scindării în epos şi lirică. Iată încă o răsfrângere a cotidianului în existenţă: a copilăriei – în reprezentarea ei poetică! Proza îşi suspendă prozaitatea, tot aşa cum condiţiile de loc şi timp se suspendă într-o globală stare de vrajă.

Dacă de regulă aşa stau lucrurile cu „primele poveşti” caracteristice pentru individ sau obşte, cu atât mai limpede îmbracă ele această formă în cazul în care e reconstituită devenirea unui artist. Nu mai e vorba aici de o copilărie oarecare, doar pentru sine miraculoasă, ci de una în drept să pretindă – din punctul împlinirii ei confirmatoare – şi interesul celorlalţi. Nu avem a face cu un orgoliu scriitoricesc reproiectat asupra începuturilor. Ţvetaieva nu ni se propune ca model şi nici nu ne forţează atenţia sub pretext că reconstituie geneza unui viitor artist. În fapt, nu copilăria *ei* o preocupă, ci *copilăria* – aceea pe care o cunoaşte mai intim – predestinată artei. Fără a lua nici un moment în discuţie greutatea carierei artistice date, evidenţa ei planează asupra amintirilor povestitoarei, oferindu-le o proprie greutate specifică. Există copii şi adolescenţi predestinaţi artei. Cum arată unul dintre ei şi care sunt firele invizibile din care se compune ţesătura pe care o numim „suflet de artist”? Iată, într-o formulare, poate prea făţişă, cum arată interogaţia de bază căreia povestirile Ţvetaievei încearcă să-i găsească răspuns. Oricine va compara imaginea surorilor Musia şi Asia, va

înţelege strategia urmărită. Ea este mereu prezentă în comparaţii, uneori de o francheţe de-a dreptul copilărească. Şi nu sunt în joc doar cei doi ani suplimentari ai Marinei faţă de Anastasia, ci acea volută timpurie a destinelor care echivalează cu predestinarea celei dintâi pentru o existenţă poetică; diminuată la sora ei mai mică şi absentă la Valeria şi la Andrei, în posesia doar a unei jumătăţi necesare de moştenire, prin provenienţa lor de la acelaşi tată, dar de la o altă mamă; mamă care oricât ar fi fost de frumoasă, după cum se povestea, sau tocmai pentru că fusese prea frumoasă, nu a trecut (nu a avut nevoie să treacă) prin încercările care s-o autentifice, pe ea sau pe copiii ei, pentru artă…

Reţinem motivul continuităţii talentului. Deocamdată ne interesează talentul ca atare şi natura lui. Romantică e şi ideea predestinării pentru el, dar mai ales prezumţia privind modul în care se manifestă. Ţvetaieva reactualizează antinomia „înger şi demon”, prezenţe care pot lua una locul celeilalte, care să se mărturisească adică prin substituire. Dacă vorbim însă de o reactualizare, adăugăm imediat şi temperarea gesturilor largi şi a intonaţiilor violente care pe vremuri întovărăşiseră acest motiv. Maniera de a înnoi e mai directă, e proprie unui veac presupus mai lucid. Dar şi într-o transcriere temperată, artistul tot ca damnat continuă să fie văzut. Semnul lui e un stigmat. Cu atât mai mult cu cât binele provine din răul aparent. În răsturnarea promovată cu bună ştiinţă, „demoniacul” – fie şi benign, copilăros – surclasează felul de a fi „angelic”, suspectat mereu ca făţarnic. Ţvetaieva găseşte o probă pe cât de simplă, pe atât de importantă pentru destinul poeziei ruse. Imaculării tradiţionale i se opune negrul ca valoare supremă. E vorba şi de culoare, şi de rasă. Din arapul îndrăgit de Petru cel Mare a descins Puşkin. Strămoşul african al celui mai mare poet rus e neîntâmplător – iar învăţătura trebuie însuşită şi pe viitor. De aceea e bună şi culoarea neagră a monumentului moscovit statornicind faima poetului, inclusiv printre copiii neştiutori de carte veniţi la joacă în preajma lui. Unitatea de măsură a drumurilor copilăriei e statuia spre care se merge la plimbare şi de la care se vine acasă – iar statuia trebuia neapărat să fie neagră! Lecţia va fi adânc întipărită în suflet şi, cu mult mai târziu, un negru

întâlnit pe stradă va fi privit cu admiraţie şi invidie, deoarece nici o scară de valori nu are pentru ce fi blocată la nivelul judecăţii facile, cea conferind, de pildă, o iluzorie superioritate rasei albe. Şi, tot aşa, s-ar putea ca bogat să fie săracul, iar nedreptăţitul – înălţat într-un tainic rang, demn de întreaga stimă recunoscătoare a semenilor.

E o dragoste proclamată în toate împrejurările, întotdeauna, pentru cel mai slab, pentru cel înfrânt, pentru minoritar – străinul –, străin printre neaoşi (precum chinezul schiţei cu acelaşi titlu, din 1934). Toţi aceştia sunt de fapt ipostaze ale poetului – întotdeauna singur, marginalizat, obijduit, înfrânt – confruntat cu gloata, dar în cele din urmă învingător. În perspectiva aceasta răsună ca un semnal de alarmă şi *Poemul Sfârşitului*, scris în Cehia, între februarie şi iunie 1926 – vremuri grele şi tulburi, de grozăvii prevestitoare. În antepenultimul lui paragraf (12), Ţvetaieva compară „Viaţa” cu un „Cartier evreiesc”, un „Pogrom evreiesc”, configurându-l pe „Jidovul Veşnic”; după care, catrenul final ajunge la concluzia cutremurătoare (pe care încerc s-o redau cât mai exact, trecând, cu bună ştiinţă şi cu o dureroasă strângere de inimă, pentru frumuseţea care se pierde, peste rimele şi ritmurile ei intraductibile): „Ghetto-ul alegerii! Zid şi şanţ. / Nu aştepta îndurare! / În această cea mai creştinească dintre lumi / Poeţii-s – jidovi”.

Literatura rusă îi lăudase pe obidiţi şi umiliţi. Ţvetaieva îşi aplică sieşi învăţătura, o transferă propriei vieţi şi deveniri. Ilustrarea o găsim în povestirea *Dracul*. Dumnezeu şi diavolul îşi inversează pe mai departe rolurile, sclavul ar merita să fie stăpân, chiar dacă răsturnările sunt trecute prin optica jucăuşă a unei fetiţe încă mici, capabilă doar să-şi intuiască revolta faţă de puterile declarat atotputernice, faţă de instituţiile sacrosancte şi faţă de slujbaşii lor oficiali. Adresa vizează şi Biserica pravoslavnică, pe care un mediu familial supus nu doar credinţei ci şi riturilor ar fi trebuit s-o facă stimată, dacă nu chiar îndrăgită. Dar nu, Marina disjunge misterul de părelnicia revelării lui, reţine anume misterul, dar îl umple cu un conţinut propriu pe cât de naiv, pe atât de ireverenţios faţă de reprezentările obişnuite. Taina de care se simte atrasă e ascunsă în pornirile negre,

diavoleşti, conotate în receptarea ei – copilărească şi matură – tocmai de autenticele valori ale umanităţii. De când cu ascunsele inversări operate de Milton şi Byron, în *Faustul* lui Goethe sau *Demonul* lui Lermontov, insolita viziune nu mai are pentru ce să ne şocheze. Numai că acum ea e filtrată prin naivitatea unui copil nededat unor subtilităţi filosoficeşti şi presimţindu-şi de departe revoltele viitoare. După atâţia demoni de anvergură şi drăcuşori banali (banalizaţi de împrejurările prozaice) din literatura rusă, în imaginaţia Marinei renaşte şi un diavol pe deplin simpatic, asemănător unui dog prietenos, îndeobşte animalelor, vieţuitoarelor, naturii neprihănite – tuturor valorilor de temelie pe care o civilizaţie rafinată doar printr-o temeinică revalorificare le poate redobândi. Extravagantul mijloceşte firescul, neobişnuitul aduce în actualitate simplul, negativul e saturat de pozitivitate.

Cea mai mare faptă a lui Petru cel Mare a fost aducerea la curtea sa a acelui negru strămoş de poet. Negrul e bun, cum şi dracul e bun, diavolul fusese înjosit, iar poetul – ucis, căci negreala lui îi garantase valoarea inacceptabilă în ochii ucigaşului Dantes de la curtea ţarului Nikolai. „Primul lucru pe care l-am aflat despre Puşkin a fost că l-au omorât. După aceea am mai aflat că Puşkin era poet […].” Sunt aproape primele fraze din *Puşkinul meu*, textul în proză care dă întreaga măsură a poeziei transferate şi în transfer menţinute. De la aceste fraze şi-a început şi A.E. Baconsky prefaţa la volumul de versuri ale Ţvetaievei editat în 1970, adăugând imediat, de dragul paralelei semnificative, că mai întâi a aflat el despre sinuciderea Ţvetaievei şi numai după aceea despre locul ei proeminent în literatura rusă, alături de Ahmatova.

Începutul şi sfârşitul rimează între ele întru *nemăsura* pentru care Ţvetaieva a fost de atâtea ori certată, inclusiv de viaţă – întru *necuminţenia*, pe care însă ea, împotriva filistinilor, o atribuie din capul locului şi pentru totdeauna poeziei. Fusese necuminte ca fetiţă şi nu putea ocoli arta!

Tatăl ei, Ivan Vladimirovici, a fost numai în aparenţă cuminte, iar mama ei, Maria Aleksandrovna – prea puţin, chiar şi în aparenţă. Primul a ieşit din rândul fraţilor lui preoţi şi pedagogi, hotărând să aducă în Rusia

arta greco-romană; şi nu s-a lăsat până nu a strâns – prin câte umilinţe! – banii necesari muzeului său de antichităţi şi până când nu l-a văzut inaugurat chiar în prezenţa ţarului. A doua s-a dăruit muzicii, a găsit în ea refugiul sufletesc, dar poate a şi fost devorată de ea; aşa ar putea fi văzută împătimirea ei prin prisma atâtor mărturii celebre mai noi despre tainice înlănţuiri – pe „munţi vrăjiţi" – dintre artă şi boală, dintre muzică şi boala de plămâni…

Propria ei predestinare pentru o artă ce va trebui plătită cu preţul vieţii, Marina Ţvetaieva o corelează cu destinul părinţilor care au format-o. Şi o face cu deosebire dependentă de moştenirea mamei. Prioritatea e de înţeles şi biografic, şi spiritual. Mama se afla mereu în preajma fetelor, pentru care mai era şi reprezentanta autorizată a stihiei muzicale. Marina avea să opteze pentru această stihie, chiar dacă într-o formă modificată, în detrimentul vădit al moştenirii „plastice" paterne. Textul, care absoarbe în centrul său gravitaţional şi alte câteva, aşa se şi intitulează: *Mama şi muzica*. În prim-planul povestirii pare adusă inaderenţa fetiţei la obositoarele exerciţii de pian la care zilnic a fost constrânsă; dar cititorul se pătrunde şi de rostul adânc al chinului îndurat – fără de care nici chinul poetic de mai târziu n-ar fi fost posibil. Muzica va cunoaşte transferul într-o altă ipostază lirică, dar încă de la început ea nu se va reduce la arta sonoră propriu-zisă. Muzicalitatea emană din toată fiinţa mamei, atât de sentimentală sub crusta severităţii autoimpuse. De la ea a preluat Marina şi inflexibilitatea morală (în raport cu cele fundamentale), dar mai ales încărcătura afectivă a raportării la viaţă şi la oameni, chiar dacă în forme severe, aproape bărbăteşti. „Orele" educative ale mamei, poveştile ei depănate în faţa fiicelor pe nesimţite transformate în co-povestitoare, întreaga lor regie dramatizată, totul e învăluit într-o fină atmosferă liric-muzicală, proprie tocmai scenelor relatate (sau/şi inventate) de una dintre fiicele de mult ajunsă povestitoarea (şi) a propriilor ei copii. Reversul exerciţiilor la pian sunt aceste excursii în lumea poveştilor, basmelor, miturilor – universuri paralele şi interferate, graţie cărora i se desluşeşte Marinei arta în indestructibilitatea ei. Ca şi în caracterul ei neaşteptat, neconvenţional,

scandalos. În *Povestea mamei*, Marina alege dragostea pentru „tâlharul” şi „dracul”, pentru „lupul” şi „căpetenia” răzvrătită Emilian Pugaciov – toate personaje doar aparent negative, dar îndrăgite de fantezia Marinei şi mai potrivite creaţiei sale viitoare (vestind inclusiv portretul conducătorului răscoalei ţărăneşti, din *Puşkin şi Pugaciov*, în care îndrăgostirea va surclasa repulsia). Prin tâlharul cel negru şi îndrăcit – „s-a legat dracul de prunc” – ajunge nu numai la poezie, dar şi la inversările obţinute cu ajutorul poeziei: la generozitate şi dăruire, la dragoste şi suferinţă. Bunăvoinţa mamei mijloceşte imaginaţiei Marinei – laolaltă! – pe Tatiana şi Oneghin. Acea mamă din poveste avea nevoie de tâlhar tocmai pentru a se dărui copiilor ei. Tot aşa, fără Oneghin şi fără trădarea lui Oneghin, nici Tatiana n-ar fi avut cum să-şi dovedească forţa sufletului. Maria Aleksandrovna cunoştea din experienţă proprie indestructibilitatea pornirilor opuse, se măritase doar şi ea cu un altul mai vârstnic cu peste două decenii, căruia avea să-i rămână fidelă până la capăt. Aşa a fost Marina, prin Oneghin şi Tatiana, osândită la dragoste şi la neiubire, însuşindu-şi de timpuriu lecţia curajului, a mândriei, a devotamentului, a soartei, a singurătăţii: „Drumul meu nu trece pe lângă casa ta / Pe lângă casa nimănui nu trece calea mea”. Şi aşa şi-a împlinit Maria Aleksandrovna opera vieţii ei – prin Marina. Pe care a modelat-o cu o mână iscusită, aproape ca un sculptor. Fiindcă de astă dată nu putea să nu fie preluat ceva esenţial de la atât de îndrăgitele sculpturi ale lui Ivan Vladimirovici. Pe fiica lor Marina, finalmente, împreună au format-o. Drept care împreună avea ea să-i redea posterităţii…

M-am întors la marea temă a continuităţii, de puţini intonată cu forţa acestei răzvrătite. Toate contrarietăţile sunt parcă absorbite de linia dreaptă pe care Marina a trasat-o între părinţii şi copiii ei. Şi-a asumat între ei rolul verigii de legătură. După cum s-a constituit şi în veriga mijlocitoare dintre foşti şi viitori poeţi. Prin atâtea rupturi, Ţvetaieva a depus mărturie (una de care va trebui de acum înainte să ia act orice instanţă artistică) în favoarea poeziei neîntrerupte.

Care să fie cuvântul potrivit pentru a surprinde particula-ritatea acestei creaţii? I-am spus: stare patetică. Îi pot spune: stare febrilă. I-am spus: radicalitate. Îi pot spune: frenezie. Şi viaţa, şi opera Ţvetaievei febricitează. Ele repudiază, fără încetare, situaţiile medii, mediocre, cotidiene, cuminţi. Manifestă o propensiune nesăbuită, vor să obţină totul. Dacă excesul poate periclita viaţa, excesivul poate salva arta. Excesivul e aici o supralicitare a dăruirii, o hipertrofie a ataşamentului. Ţvetaieva smulge arta din strâmtorările ei, ale Ţvetaievei şi ale artei. E ca o hiperbolă a omului, ca o dovadă a demnităţii recâştigate: prin artă subumanul trece în sublim. Crezând în artă, Ţvetaieva crede în umanitate, în şansa nemuririi ei palpabile. Dar transgresarea morţii ea o stoarce din vecinătatea morţii; dintr-o viaţă neîncetat periclitată de absolutismele ei. Viaţa nu e trăită pe măsura artei, s-o obligăm la nemăsurare! – ar putea fi deviza ei, ultimul ei mesaj.

El s-a scindat, ce-i drept, în două relativ distincte mesaje, potrivite cu mijloacele poeziei şi cele ale prozei. Ţvetaieva febricitează mai direct şi mai intens în poezia ei, arta tinereţii sale şi a unei prime maturităţi, artă doar rareori regăsită (dar cât de împlinit regăsită!) într-o ultimă maturitate. Romantismul i se potriveşte poeziei cu deosebire. Cu toată că o poezie, şi încă una scrisă într-o vreme a maximalelor răsturnări, mărturisea din primul ei rând şi un dor al compensării: „Aş vrea să trăiesc simplu şi clasic pe lume…”. Mai degrabă proza pare a împlini această dorinţă. Ea a fost compusă după atâtea experienţe trăite cu frenezie, precumpănitor într-un deceniu al bilanţului recu-perator. E o artă mai aşezată, născută şi din nevoia calmului de după furtună. În acelaşi deceniu, al patrulea din veac, versurile Ţvetaievei ating o cotă neobişnuită a complexităţii lingvistice şi expresive. Comparativ cu ele, textele în proză dau impresia unei limpezimi străluminate de descoperirea unor noi – şi foarte vechi – ţărmuri. Chiar în cadrul fervorii romantice, proza Ţvetaievei recucereşte ceva din maniera simplă, elegantă, severă a clasicităţii. Şi în această dedublare descoperim o urmă a tradiţiei puşkiniene. Deoarece neasemuitul înaintaş a arătat, cel dintâi, cum poţi ajunge către sfârşitul vieţii la povestiri compuse în cheia

ultimelor decantări clasice. În interiorul stărilor ei de suflet prin excelenţă „beethoveniene” (ori „chopeniene” etc.), Ţvetaieva recucereşte – sfidând cronologia – tonalităţi „mozartiene”.

De la accentul pus pe varietate, să revin la unitatea oblăduitoare. Devierea se menţine, am spus, în cadrul normei, drept care în final pe ea anume o reţin: o normă testând mereu graniţele normelor, ca să nu spun: limitele normalităţii. Specificul prozei e subsumabil specificului creaţiei în ansamblul ei. Faptul e evident şi la nivelul expresivităţii stilistice, primul de care luăm cunoştinţă. Ţvetaieva continuă să îndrăgească aceeaşi şerpuire, frântă la încheieturi, plină de mutaţii şi rupturi lăuntrice, de treceri dintr-un registru în altul, de fraze contrapunctate, cu o respiraţie sacadată, gâfâită, câteodată isterică. Norma ei rămâne, şi stilistic, absenţa normei, a vreunei norme suprapersonale, bineînţeles, fiindcă până şi excesul propriu – căruia i se dă frâu liber şi mai este şi bine strunit în subsidiar – îşi poate ajunge sieşi normă. Stăpâna şi sluga îşi inversează rolurile, verbul şi versul irup din tainice adâncuri, scrisul parcă se scrie pe sine, potrivit cu propriile nevoi. „Poetul e stăpân deplin pe limbă / Şi-i pe de-a-ntregul stăpânit de limbă.” Astfel îşi cucereşte arta prerogativele *ei de artist. Din străfunduri apar intuiţii, asociaţii, iluminări, cărora artistul li se supune. În slujba acestei autogeneze (pe care mulţi au practicat-o înainte de a fi fost teoretizată) e pusă o nelimitată inventivitate verbală. Limba Ţvetaievei, o limbă rusă fabuloasă în experimentări expresiv expansioniste, constituie un capitol separat al cercetării, de neaprofundat în aceste însemnări sumare. Cititorului îi va reveni menirea de a decide cât a supravieţuit din acrobatica originalului – greu de echivalat mai ales în cazul poeziei, dar şi în cel al prozei. Mai înainte invocata prefaţă A.E. Baconsky o sfârşeşte tocmai cu această dificultate, localizată în sfera poeziilor Ţvetaievei: „Versurile nu au nimic onctuos, sunt construite din linii frânte, din unghiuri nu o dată abrupte, neprevăzute, de o asimetrie muzicală. Sunt versuri preponderent oblice, cu o sugestie de stringenţă sonoră străină însă oricărei muzicalităţi a versului: muzica Marinei Ţvetaieva e o partitură abruptă şi incomodă fie şi celui mai virtuoz interpret”.*

Îmi convine să-mi închei gândurile cu acest citat, şi pentru că atestă continuitatea în receptarea aceleiaşi opere, dar şi pentru că se potriveşte în egală măsură compartimentului ei de proză. Lectura acesteia se pretinde de-asemenea muzicală, în sensul unei abrupte, asimetrice, incomode, sugestive muzicalităţi a stărilor de suflet, proprii celei despre care relatează şi celei care relatează: în dual-unitarul ei fel de a fi fost şi de a fi, de a fi simţit şi de a simţi! Din linii frânte şi unghiuri oblice, din ritmurile sincopate ale frazelor, prin şi peste frânturi obţine ea armonia sufletului.

12 Versurile Marinei Ţvetaieva le citez în tălmăcirea lui Aurel Covaci şi Ion Covaci, după volumul *Poezii*, apărut la Editura Univers, în anul 1970.

KONSTANTIN PAUSTOVSKI – POVESTITORUL; *TRANDAFIRUL DE AUR*

Konstantin Gheorghievici Paustovski (1892–1968) s-a născut la Moscova, dar şi-a petrecut copilăria în Ucraina. A urmat la Kiev şcoala, liceul, facultatea (de ştiinţe naturale şi istorie); apoi o alta (de ştiinţe juridice) la Moscova. A încercat diverse meserii. În timpul războiului civil a fost la Kiev şi Odessa, a călătorit în Caucaz şi Transcaucazia; a revenit la Moscova după cinci ani de peregrinări. S-a afirmat treptat ca scriitor: povestitor, romancier, memorialist. A murit la Moscova; potrivit dorinţei sale, a fost înmormântat la Tarusa, pe malul râului Oka.

1

Destinul său literar s-a configurat în anii douăzeci şi s-a împlinit (ca primă împlinire) în anii treizeci, un deceniu de extremă gravitate în plan social.

Paustovski este cu nouă ani mai vârstnic decât secolul al XX-lea – doar cu patru luni faţă de Ţvetaieva. El nimereşte între generaţia „de argint" afirmată la începutul noului veac, şi cea pe care războiul şi revoluţiile au obligat-o la o maturizare rapidă, dar şi contorsionată.

La început, model suprem îi este Aleksandr Blok, anume „cel dintâi Blok”, prin excelenţă romantic. Îi rămâne fidel şi când poetul îşi caută alte modalităţi de expresie. În acest devotament îl susţine celălalt maestru al său timpuriu, dar menţinut pentru totdeauna, Aleksandr Grin, pseudonimul lui Aleksandr Stepanovici Grinevski (1880–1932), povestitor de imaginare călătorii fantastice, îndrăgit de orice vârstă predispusă la visare.

Scrierea cea mai cunoscută a lui Grin, dragă lui Paustovski, *Pânze purpurii*, a apărut în 1923, anul în care autorul nostru, după ani de trudă, îşi încheiase propriul roman, cu titlu simbolic, *Romanticii*, pe care avea să-l editeze abia în 1935. De unde provine amânarea, chiar şi după ce, relativ târziu, îşi publicase primele povestiri, urmate însă de o tăcere prelungită, în timp ce experimenta variate meserii şi călătorea prin diverse locuri? Maniera lirică de a scrie, pendulările între vis şi real, exaltarea unui ideal de umanitate independent de putinţa sau neputinţa înfăptuirii, încrederea în tărâmuri utopice, ale nimănui şi tuturor – calea parcursă cu tragică încăpăţânare de Aleksandr Grin – încetaseră să-l mai satisfacă pe Konstantin Paustovski.

Alternativa ar fi putut fi cea pe care prieteni de-ai lui, tot „sudici”, o aleseseră: mai tânărul cu doi ani Isaak Babel, care tocmai în 1923 şi-a publicat primele povestiri (după o asemănătoare lungă întrerupere, de dragul cunoaşterii vieţii prin profesii variate), povestiri dintr-un ciclu încheiat în 1925 şi editat în 1926 sub titlul *Armata de cavalerie*; mai tânărul cu trei ani Eduard Bagriţki, prezent cu poezii în ziare şi reviste din Odessa, elaborându-şi poemul *Gânduri despre Opanas*, apărut de-asemenea în 1926; sau mai vârstnicul cu un an Mihail Bulgakov, fost coleg de liceu cu Paustovski la Kiev, ajuns medic, dar şi autor al romanului *Garda albă* (1925–1926), adaptat de el însuşi în drama *Zilele Turbinilor*, pusă în scenă în 1926, cu succes de durată.

Dar o asemenea implicare în confruntările sângeroase recente din Kievul şi Odessa războiului civil, de o parte ori alta, nu l-a atras pe Paustovski. Pe el îl preocupau trăirile individuale şi intime, exprimate autonom sau corelate tulburărilor vremii, care la Bulgakov destrămaseră

mediul intelectual privilegiat. Tema o intonase Cehov, o tatonase, în privinţa antecedentelor prerevoluţionare, şi Paustovski, în primul său roman, *Romanticii*; dar, ca să le recreeze deznodământul teribil din timpul revoluţiei, îi lipsea forţa amintiţilor confraţi.

Debutul efectiv al lui Paustovski, ulterior primelor tatonări şi pauzei lungi, nu se compară astfel cu debuturile altor scriitori având experienţe similare şi reuşind străpungeri mai percutante către actualitate. Domol şi meditativ, Paustovski dă târcoale subiectelor sale preferate, nu plonjează precipitat în timpul real, ci îşi rezervă timpul subiectiv necesar pentru a-şi pregăti menirea. Părea de aceea un întârziat, prea puţin sincronizat cu lumea şi nici luat în seamă – un risc benevol asumat de acest om fără predispoziţie pentru glorie, şi în anonimat, şi când succesul avea să-i fie mai binevoitor.

În anii douăzeci tot creştea faima apropiaţilor lui, „sudicii” prin naştere sau prin adopţie, Babel, Bulgakov, Bagriţki, Iuri Oleşa, Ilia Ilf şi Evgheni Petrov, Valentin Kataiev şi alţii – dar Paustovski şovăia printre stilisticele care să-l valideze. Îşi continua vechiul „ciclu sudic”, evoca în alte povestiri Kievul, Sevastopolul, Odessa, Caucazul. Sub influenţa lui Grin, în 1922–1924 a scris povestirea *Etichete pentru mărfuri coloniale*, visând ţări îndepărtate şi întâlniri mirifice; alte proze, de până la romanul *Nori strălucitori* (1929), în tonalităţi lirice şi cu infuzii de reportaj sau dramă, lăudau nobile impulsuri de moralitate.

Încrezător şi înţelegător chiar într-o atmosferă de neîncredere şi neînţelegere, liricul, afectuosul, sentimentalul autor îşi găseşte lent auditoriul. Nu e pe măsura dramelor aspre din povestirile lui Babel despre Armata de Cavalerie sau ale lui Şolohov despre cazacii de pe Don; şi dacă intră totuşi în conjuncţie cu Babel, de pildă, se află în postura personajului memorabil al acestuia, Ghidale, aşteptând să apară Internaţionala oamenilor buni…

Grin şi-a scris povestirile din visătoarea compensare a biografiei sale deznădăjduite, stingându-se în 1932. Paustovski îl va omagia pe acest frate mai vârstnic în *Viaţa lui Aleksandr Grin*. El însuşi se pregătea pentru o viaţă lungă, suficientă pentru o deplină maturizare.

2

Faţă de majoritatea prietenilor săi scriitori, afirmaţi şi recunoscuţi în deceniul anterior, el îşi începe această de mult aşteptată şi pregătită împlinire abia în anii treizeci.

Fire naivă, la propriu şi în sens schillerian, consonant cu natura şi cu umanitatea, Paustovski se încrede în avântul optimist şi virtuţile constructive socialiste. Reporterul din el, dintotdeauna prezent, iese acum în prim-plan. Romanele *Kara-Bugaz* (1932), *Colhida* (1934), *Marea Neagră* (1936) sunt totodată reportaje, romane-document, cu o tramă epică de obicei redusă, îmbogăţite de paranteze lirice şi montaje cinematografice, amalgamări ale unor destine umane reale şi inventate. Acest stil narativ liber, cu insolite amestecuri şi îngemănarea diferitelor materii, îl agrease literatura vremii, atât rusă, cât şi nord-americană, întrucâtva în paralel, deşi în condiţii istorice diferite.

Paustovski pare capabil de a concilia comandamentele oficiale cu opţiunile personale. El proiectează pe ecranul istoriei biografii exemplare. Îl atrage persoana, ca model de reuşită sau eşec. La îndemnul lui Gorki de a reconstitui istoria vechilor uzine, se duce la Petrozavodsk, dar nimereşte într-o cu totul altă poveste, a unui ofiţer napoleonian căzut prizonier şi ale cărui pătimiri, pe meleaguri străine, le descrie în *Destinul lui Charles Lonceville* (1933). Iar într-o *Povestire nordică* evocă un alt destin aventuros, pornind de la un episod al răscoalei decembriste, până la sorţile împletite ale urmaşilor târzii.

Graniţele tematice stricte nu-i priesc. Vede delimitarea ca limitare. Îi convin orizontul vast, lunecarea jucăuşă. Îi stârneşte interesul cuprinderea diversităţii. Îl interesează prezentul, dar unul înrădăcinat în trecut şi prelungindu-şi ecourile în viitor. Îl preocupă faptele, însă cele a căror faţă ascunsă pretinde meditaţie. Acceptă socialul în care sunt topite inedite porniri individuale, motivaţia intimă a efectului public. Starea de veghe i se pare bine servită tocmai de visare. Ca urmare a acestor substituţii, reportajele îi prilejuiesc fantazări – şi invers.

În a doua jumătate de deceniu îşi dobândeşte deplina, şi în curând pe deplin recunoscuta, măiestrie de poet, pictor şi cântăreţ al naturii, o capacitate de a revitaliza aparent ne-vitalul, în care puţini contemporani l-au egalat. Pe urmele unui Ivan Bunin sau Mihail Prişvin, şi-a perfecţionat arta prozei specific „picturală”. S-a aplecat cu o neţărmurită duioşie şi o mereu înnoită curiozitate asupra naturii Rusiei centrale. *Zile de vară* (1937) şi *Pe meleagurile Meşcerei* (1939) l-au impus ca peisagist, îndrăgostit de natura molcomă a unor tărâmuri vechi, cel dintre Riazan şi Vladimir, o zonă unde natura fuzionează intim cu istoria şi se racordează stărilor sufleteşti ale drumeţului. Îndrăgise de mult peregrinările, acum hoinărea prin oraşe, sate, păduri, de-a lungul unor râuri şi lacuri, a căror vrajă se străduia să o toarne în cuvinte simple şi percutante, împletind artele poetice, muzicale şi plastice. Poetul printre prozatori se dovedea, prin acest filon artistic, un pictor printre poeţi, oarecum înrudit cu impresioniştii, într-o cheie discretă, o tonalitate pastelată, care nu ţinea să şocheze; cu impresioniştii, care au „muzicalizat” pictura şi despre care avea să scrie pagini vibrante. Târziu avea să-i fie satisfăcută dorinţa de a vedea Parisul, oraş îndrăgit şi din pricina acestor tablouri, unde lucraseră atâţia autori îndrăgiţi.

Ca temă distinctă, acum încep să-l preocupe arta şi creatorii. Dacă natura şi istoria intră în alianţe şi aliaje, dacă în cadrul lor se desfăşoară viaţa omului, dacă ea tinde către un rost creator, înseamnă că anume puterea creatoare validează pe deplin umanitatea, iar tema artei şi a artistului desăvârşesc preocuparea, şi prin natură sau istorie, îndreptată spre om. La antipodul oricărui narcisism, privirea aţintită asupra cotloanelor propriei meserii şi a meseriilor înrudite ţine să dezlege secretele facerilor măiestrite. Fără gesticulaţii şi emfază urmăreşte Paustovski aceste enigme definitorii pentru umanitate.

Aşa îşi probează el prima maturitate, distinctă de a multor confraţi. Îl deosebesc încrederea mai mare în continuităţi, faţă de discontinuităţile radicale, asumatul echilibru la antipodul rupturilor solicitate. Calma perspectivă cuprinzătoare îl apără de partizanate intempestive. Paustovski e

un romantic de factură clasică, dornic să reabiliteze sănătatea romanticului, identitatea lui finală cu clasicul.

3

Cine vorbeşte de interbelic, ştie de al Doilea Război Mondial. Înaintea acestuia, acalmia a fost părelnică. Precum în lermontovianul „de parcă-i linişte-n furtună”, speranţele s-au dovedit iluzorii. Pentru cei din Kiev, Odessa, Riazan sau Vladimir, războiul a fost de la început cumplit. Ce putea să facă un scriitor? Să participe la apărarea ţării, iar apoi, când i-a fost dat să revină la uneltele sale, să ajute reconstrucţia.

Paustovski nu era un războinic. N-a ştiut niciodată să fie militant, împărtăşea în continuare un mod de a fi meditativ, căuta forme voalate de persuasiune. Practica o artă învăluitoare, simpatetică, tămăduitoare.

Poate ar fi limpezitoare comparaţia cu Ilia Ehrenburg, născut cu un an înaintea lui; la Kiev, cu o copilărie şi adolescenţă asemănătoare, cu mulţi prieteni comuni, dar cu un traseu de viaţă tumultuos, care avea să-l proiecteze în miezul confruntărilor şi conflagraţiilor. Ilia Grigorievici a parcurs o biografie caracteristică intelectualului angajat, la nevoie – pe baricade. La începutul anilor douăzeci îşi încercase talentul prin romanul satiric *Julio Jurenito* (1922); la începutul deceniului următor celebrase edificarea socialistă în *Ziua a doua* (1934) [în traducere românească *Şi a fost ziua a doua*]; la începutul anilor patruzeci a publicat *Căderea Parisului* (1941–1942), apoi a fost un îndrăgit corespondent pe fronturi; după război a revenit la frescele romaneşti, în *Furtuna* (1947) şi în *Al nouălea val* (1951–1952); a prevestit destalinizarea, prin povestirea *Dezgheţul* (1954, 1956); şi-a încheiat recapitulativ aceste încordate decenii prin volumele memorialistice, *Oameni, ani, viaţă* (1961–1965).

În afara pornirii şi a finalului, tot restul este diferit la Paustovski. Un timp fusese şi acesta corespondent de război pe Frontul de Sud, cu o activitate mai puţin remarcată şi care lasă urme slabe în creaţia sa ulterioară. Aceasta revine la împletirea naturii contemplate cu oamenii întâlniţi în

peregrinări, le uneşte în maniera cunoscută, cu o măiestrie superioară. Rememorările biografice îl acaparează mai repede decât pe Ehrenburg. Obişnuise doar de mult să relateze cele observate, preocupat mai puţin de *ce*, mai mult de *cum* povestea. Obişnuia să învăluie realul într-o atmosferă poetică, romantică, visătoare. Capta poezia faptului cotidian, aparent banal: un trecător contemplat, o replică auzită, o pată de culoare, o mişcare abia schiţată. Aşa se pregătea să retrăiască începutul de viaţă trăit. Aşa îşi întâmpina apropierea bătrâneţii.

Paustovski era – ţinem minte – cu nouă ani mai vârstnic decât veacul, temperamental însă de mult un „bătrân”, chiar prin aplecarea spre meditaţie şi recapitulare, cu gustul pentru înţelepciune.

Războiul abia terminat, el scrie prima parte din ciclul *Povestea unei vieţi*, despre anii copilăriei şi adolescenţei din Kiev, sub titlul *Vremuri de demult* (1946). După o întrerupere destul de lungă, publică apoi, în ritm alert, cinci volume din aceeaşi panoramare vastă: *Tinereţe zbuciumată* (1954), *Începutul unui veac necunoscut* (1956), *Vremea marilor aşteptări* (1958), *Escapadă în Sud* (1959–1960), *Cartea peregrinărilor* (1963). Aceste volume descriu anii de după Primul Război Mondial, perioada în care identificasem un formator nucleu comun pentru scriitori altminteri deosebiţi. Până şi Ehrenburg, cel atât de legat de istoria contemporană, ajunge să se aplece tot asupra acestor începuturi decisive pentru întreaga lui generaţie. La Paustovski gestul este mai la îndemână, în acord cu natura sa intimă. Până şi calitatea de povestitor prin excelenţă (numai ajutător de romancier, reporter, publicist), capacitatea de a aduce la numitorul comun al povestirii toate cele împărtăşite – îl dispuneau pentru o derulare lentă a „poveştii unei vieţi”, care să implice pe parcurs povestea altor vieţi.

Deceniile următoare celui de al Doilea Război Mondial îi prilejuiesc, aşadar, evocarea deceniului de după Primul Război Mondial, într-o frescă poetică, după cum preconiza lucrurile şi în articolul programatic *Poezia prozei* (1953). În acel timpuriu deceniu scrisese puţin şi mai degrabă pentru sine, dar se formase, datorită împrejurărilor şi prietenilor, pentru meseria de scriitor. Precum atâţia, Paustovski îşi descrie şi el, în cel mai important

segment al operei sale, tinereţea – la bătrâneţe. Îşi dublează astfel viaţa, printr-un „joc secund”, exact până când viaţa i-a fost efectiv înlocuită prin scris. O dată cu profesiunea dobândită, „viaţa” lua o altă turnură, de acum înainte ea nu merita atât trăită, cât sublimată în aduceri aminte.

Totuşi, el nu crede în cezurile stricte dintre „doar trăire” şi „deja scriere”. În ochii lui, scrisul nu este numai act de compensare, ci şi de prelungire a vieţii: este nucleul vieţii! Această amalgamare a două componente, pe care le izolează teoria sau o altă practică decât cea proprie, împleteşte „povestea unei vieţi” cu „viaţa unor povestiri”: povestiri care pot fi ale sale ori pot fi ale oricui înzestrat cu har.

4

Schiţez astfel a doua temă postbelică fundamentală pentru autor, tema consacrată artei confraţilor din literatură, pictură sau muzică, fraterni în conceperea vieţii ca echivalentă creaţiei.

Paustovski a început în anii premergători războiului să-şi mărturisească gândurile cu privire la creatori, în texte consacrate lui Gorki, Kiprenski, Levitan, Malîşkin, Şevcenko. În redobândita pace, aceste meditaţii s-au revărsat în portrete literare şi propriu-zise povestiri pe teme de creaţie, despre Poe, Grieg, De Coster, Schiller, Andersen şi Iwaszkiewicz, despre Lermontov, Grin, Fraierman, Gaidar, Kuprin, Fedin, Bulgakov, Ţvetaieva sau Babel.

Însemnările sale de călătorie, prin Italia şi Franţa, Bulgaria şi Polonia, compuse documentar şi liber, din fapte şi idei, întâmplări, asociaţii şi meditaţii neîngrădit amalgamate, sunt în cele din urmă preocupate tot de creaţie mai presus de orice altceva: căci „muza peregrinărilor îndepărtate”, de atâta vreme îndrăgită, îi scoate în cale o istorie transfigurată în artă şi o actualitate tot în artă transfigurată sau, în orice caz, demnă de o atare transfigurare prin efort propriu.

Există însă un miez al acestei „a doua linii”, strâns împletită cu cea la propriu autobiografică: un nucleu mai unitar decât textele disparate,

anterioare şi ulterioare, pe tema creaţiei şi a creatorilor. Am în vedere *Trandafirul de aur*, cartea gândită în paralel cu volumele memorialistice, apărută în acelaşi an cu cel de-al treilea dintre ele, codefinitorie pentru târziul Paustovski şi pentru izbânda sa finală. Este opera centrată pe acel straniu dar pe deplin viu personaj care este însăşi Opera, privită din variate unghiuri, aproximată pe căi stilistice diverse, obligată să cutreiere viaţa spre a revela sensul vieţii, acela de a multiplica viaţa în statornicele ei forme.

Zolotaia roza, *Trandafirul de aur*, a fost predată la tipar spre sfârşitul anului 1955 şi publicată pe la mijlocul anului 1956[13]. Momentul primei editări a fost unul de cumpănă. În 1953, murise Stalin, la începutul anului 1956, avusese loc cel de al XX-lea Congres al PCUS, încheiat cu memorabilul „Raport secret” ţinut de Hruşciov, în absenţa invitaţilor, numai în faţa delegaţilor. Între aceste două momente plana o incertitudine, întrucât se făceau simţite şi ecourile trecutului stalinist, dar puteau fi receptate şi adieri ale schimbării.

Pentru plasarea corectă în context, merită să recapitulez unele evenimente anterioare. În anii războiului se instalase, doar aparent paradoxal, un respiro ideologic, avantajos scriitorilor mai înainte grav nedreptăţiţi, cărora, pentru un timp, li s-a cerut sprijinul. Curând după război, se înteţise însă din nou prigonirea multor intelectuali de vază: scriitori, compozitori, regizori, cineaşti, istorici, filosofi. Sfârşitul anilor patruzeci şi începutul anilor cincizeci marcase un nou moment de vârf al terorii staliniste.

Paustovski nu se compara cu Aleksandr Fadeiev sau cu Mihail Zoşcenko; el nu se număra nici printre agreaţii puterii, nici printre suspectaţii de erezie. Luase cu măsură parte la edificări programate, resimţise, în rând cu atâţia alţii, deturnarea bunelor intenţii iniţiale, se repliase pe poziţii contemplative. N-a fost – spuneam – un militant, însă scrisul său credea în virtuţi şi afirma valori, atitudini care puteau fi confundate cu angajarea mai directă. Era un „tovarăş de drum”, devenit scriitor recunoscut şi stimat.

În această calitate a şi fost invitat să predea cursuri de măiestrie la Institutul de Literatură „Maksim Gorki” de la Moscova, o universitate *sui generis* pentru viitori scriitori, o instituţie de a cărei eficienţă am fi în drept să ne îndoim, dacă printre studenţii temporari ori absolvenţii ei nu s-ar fi numărat mulţi artişti de frunte ai cuvântului, din următoarele decenii: Vassili Aksionov, Bella Ahamadulina, Iuri Bondarev, Evgheni Evtuşenko, Fazil Iskander, Leonid Juhaviţki, Naum Korjavin, Kiril Kovaldji, Robert Rojdestvenski, Vladimir Solouhin, Vladimir Tendriakov ş.a. Pentru această ulterioară reuşită, a cărei obligatorie premisă era desigur talentul, s-a străduit din răsputeri şi Paustovski, maestru îndrumător dintre cei mai apreciaţi tocmai de elevii nu întâmplător nimeriţi între zidurile institutului.

[Mai mulţi bursieri români l-au avut, la începutul anilor cincizeci, profesor pe Konstantin Paustovski, la Institutul „Maksim Gorki”. Printre ei s-a aflat şi prozatorul Alexandru Simion. El mi-a evocat şi amintirile legate de această relaţie privilegiată.

Seminarele „de creaţie” ale lui Paustovski se desfăşurau în deplină libertate. Câte un student îşi citea textul dinainte pregătit, acesta era analizat, comentat, îndrumătorul aducea de obicei vorba de o poveste cu tâlc, care să contureze sensul îmbunătăţirilor dorite. Profesorul se purta cât se poate de firesc, degajat, modest, nu-şi aroga prerogative infailibile, încerca simplu să-şi îndeplinească rolul de ghid în tainica profesie pentru care optaseră cei prezenţi. Improviza deseori, îşi lua probele doveditoare de unde i se iveau în momentul respectiv. Odată, vrând să-şi exemplifice felul în care trebuia imaginat un mare artist, s-a luminat brusc la faţă şi prin geamul întredeschis de la parter a arătat un om îmbrăcat ponosit, care tocmai trecea prin faţa institutului: iată-l! Era Andrei Platonov: un mare scriitor, despre a cărui deplină însemnătate studenţii de pe atunci şi cititorii aveau să se dumirească mult după moartea sa, din 1951. Lui Paustovski îi plăcea să evoce scriitorii prieteni, pe Arkadi Gaidar, mort pe front în chiar primul an al războiului, sau pe Ruvim Fraierman, autorul agreatei pe atunci cărţi *Câinele sălbatic Dingo* – Fraierman, care îşi meşterise o colibă în regiunea Meşcerei, unde în anii dinaintea războiului obişnuiau să se retragă,

pentru luni de viaţă şi de muncă tihnită, şi Gaidar, şi Paustovski. Studenţii ştiau că până târziu profesorul lor nu avusese un domiciliu moscovit stabil, trăgea ba într-un loc, ba într-altul, îi plăcea mai ales să ia trenul într-o direcţie sau alta, să coboare într-o gară întâmplătoare, să închirieze o cămăruţă de hotel şi să se apuce de scris: e cel mai bine, spunea, să nu te cunoască nimeni, să nu sune telefonul, să nu fii chemat nicăieri. Între timp se aşezase, era de-acum în vârstă; iubita din tinereţe, care îl părăsise pentru dramaturgul Aleksei Arbuzov, se întorsese tot la el şi îi născuse un copil. Faima lui se afla în creş-tere, era un maestru recunoscut, ceea ce nu l-a abătut câtuşi de puţin de la calea dintotdeauna urmată cu îndărătnicie, purtându-se blând, dar şi incisiv câteodată. Le istorisea ascultătorilor săi ba despre festivităţile de inaugurare ale Canalului Volga–Don, la care „nelaureaţii” Premiului Stalin, printre care se număra, reuşiseră numai cu greu să obţină găzduire din partea oficialităţilor locale; ba despre satul dramaturgului privilegiat Aleksandr Korneiciuc, locul unde acesta, printre cocioabele sărăcăcioase, îşi amenajase un somptuos palat. Şi se mai povestea prin institut susţinerea de pomină a unei lucrări de licenţă, neagreată de alţi membri ai comisiei profesorale, dar apărată decis prin exclamaţia patetică a lui Konstantin Gheorghievici: „Daţi-ne dreptul la tristeţe! E un drept pe care l-a cucerit pentru noi Cehov!”.]

5

Trandafirul de aur, purtând subtitlul *Însemnări despre munca scriitoricească*, este rodul paralel al acestor cursuri de literatură, „manualul” gândit pe marginea muncii de profesor, expresia modului în care îşi imagina această activitate şi prin care spera să-i ajute pe cei talentaţi.

Gestaţia cărţii, fără a putea fi exact localizată în timp, trebuie să fi avut loc la începutul anilor cincizeci, adică tocmai în ani mai întâi terifianţi, apoi încercând mutaţia de la o atmosferă literară suprasaturată de dogmatism la una cât de cât favorabilă artei autentice. E de presupus, totuşi, ca, în

majoritatea lor, capitolele să fi fost gândite şi scrise înaintea „dezgheţului” (termen simbolic, încetăţenit prin povestirea omonimă, din 1954, noua redactare în 1956, a lui Ehrenburg), respectiv în ultimii şi cei mai deşănţaţi ani ai „cultului personalităţii” – şi numai parţial într-o etapă de relativă înseninare a orizontului ideologic (dar supus în chiar anul apariţiei volumului, ceva mai târziu, unor noi constrângeri, ca urmare a intervenţiei armate din Budapesta). Încerc aceste delimitări în timp pentru a cumpăni întreprinderea. Dacă rămâne evidentă structura nemilitantă a scriitorului, refuzul schemelor vetuste el o mai şi conciliază cu atitudini de aparentă sau efectivă ariergardă.

Autorul nu se recomandă ca un temerar când, în laconicul cuvânt introductiv al cărţii, pune între paranteze tot ce ţine în literatura sovietică de substanţa de idei şi de rostul educativ, în privinţa cărora n-ar exista, pasămite, vreo neînţelegere între scriitori – drept care se va limita numai la aspecte de măiestrie poetică, potrivit cu înţelegerea personală a acesteia. Programul e precaut, evită răstălmăcirile pe care orice expunere temerară le-ar fi provocat până nu demult. De bună seamă, îi stăruiau în memorie asemenea răuvoitoare interpretări. Să nu ne mire că-şi ia unele măsuri de apărare, minimale, de altfel. De mirare e mai degrabă putinţa lui de a transgresa rapid inhibiţiile, firescul în a repune în discuţie literatura şi alte câteva arte, într-o manieră nici doar personală, nici limitată la aspecte exclusiv de formă, stilistice. Fără a fi un „tactician”, fără a sugera cu viclenie altceva decât spune, urmărind într-adevăr cu precădere măiestria, Paustovski ştie să descifreze în arta literară acel ansamblu de implicaţii, din care nu are cum absenta nici ideea estetică, nici ideea etică. Procedeul urmat este doar mai ocolit, parcă mai învăluit decât al unor (nu multor) confraţi din epocă, mai degrabă tehnic decât tactic, o manieră convenabilă povestitorului care, pentru a ajunge la ţintă, porneşte mai de departe, pe cărări ascunse privirii comune.

Datorită acestui fel de a fi îşi poate el permite să nu fie supus conjuncturilor. În *Dezgheţul,* Ehrenburg marcase, prevestitor, unele răsturnări de perspectivă. Curajul lui răscumpăra însă foste conformisme,

putea să pară îndoielnică şi graba cu care se instala acum la antipodul lor. De aceea, cutezanţa îi era lăudată de unii, suspectată de alţii, dar – în absenţa unui deplin suport artistic – uitată curând, în favoarea vreunui alt gest temerar, curând uitat tot astfel. De pildă, anul când apare *Trandafirul de aur* este şi anul publicării romanului *Nu numai cu pâine*, de Vladimir Dudinţev. În 1956, a produs vâlvă – cine îl mai ţine minte?

Paustovski va continua să fie citit, pe urmele valorii artistice inerente. Şi asta, deşi nu voia să şocheze. Nu spun că un şoc n-ar putea avea efect durabil, anii douăzeci au adus dovezi concludente, prin Babel ori Bulgakov. Paustovski şi-a asigurat însă posteritatea printr-o manieră nespectaculoasă de a crea. Această manieră nu i-a adus, pentru moment, succese comparabile cu al unor confraţi repezi în reacţii, pe deplin sau doar parţial viabile, cu ecou de durată sau efemer. Ea, modalitatea de a-şi rămâne sieşi fidel în strategia poetică urmată, i-a permis o acumulare lentă, din care puţine aveau să fie sortite uitării depline şi cu atât mai puţine – acoperite de ruşine.

Poate, în primele texte incluse în *Trandafirul de aur*, fie pentru că fuseseră elaborate mai de demult, fie pentru că au fost situate la început spre a-şi proba relativa cuminţenie, poate, zic, în aceste scrieri de început, între care şi cea care dă titlul cărţii, se resimt unele concesii făcute, dacă nu didacticismului, atunci moralizării, uneori şi cu adresă socială. Îmi exprim presupunerea într-o formă condiţională, întrucât autorul este prin însăşi structura lui un moralist, drept care alunecarea spre moralizări, prezente şi în alte texte, provin mai degrabă dintr-o pierdere lăuntrică a măsurii, decât din cedările imperativelor de moment. Este constant şi interesul său pentru moralitatea oamenilor de provenienţă umilă sau de stare socială trudnică; dacă îşi permite sentimentalisme, o face dintr-o pornire intimă, nu împrumutată sau conjuncturală. Oricum ar fi, *Trandafirul de aur* creşte pe parcurs, îşi onorează miza din ce în ce mai convingător.

În rând cu mai tot ce a scris şi avea să mai scrie Paustovski despre creatori şi despre creaţie, într-o tonalitate asemănătoare, relativ independent de momentul istoric dat, cartea ţine să celebreze o meserie de pe urma

căreia receptorii vor avea parte de bucurii statornice. O meserie grea, dar pe care cei care i se consacră ştiu s-o onoreze în ciuda opreliştilor, pe cât posibil chiar prin asumarea lor stoică.

Această estetică este romantică şi totodată clasică, ea propagă un soi de „clasicism romantic”. Sentimentele înfăţişate sunt de origine şi propensiune romantice, dar se înscriu totodată într-o clasică ordonare. Romantismul e mlădiat clasicist, e readus în matca valorilor sigure, demne de a fi multiplicate. Este o estetică înaripată şi deopotrivă echilibrată, care umanizează pornirile demiurgice, reuşeşte ca măreţia s-o redobândească chiar dimensiunile casnice. Gesturi sublime sunt îmblânzite prin integrarea în trăiri frumoase, tragicul e transferat într-o dramă orchestrată liric, în tensiuni care slujesc armonia.

Paustovski nu acceptă *hybris*-ul, durerea violent exprimată, ci impune trecerea către echilibru, către o măsură etic-estetică. Agreează estompări şi nuanţe, arta bine temperată, în semitonuri şi aluzii. Concepe eticul ca suprem criteriu estetic, virtutea – ca temeiul şi rostul valorilor. Dar nici o altă valoare nu s-ar putea mândri cu o virtute purificatoare şi înnobilatoare comparabilă cu frumosul. Frumuseţea va salva lumea! Exclamaţia prinţului Mîşkin găseşte în Paustovski un adept convins, într-o variantă strunită, dezbărată de excesele lui Dostoievski. Urmaşul refuză incompre-hensiunea, dar şi orice grabă, mânie sau unilateralitate, exacerbate. Nu înţelege lipsa de înţelegere. Doreşte dialogul, comunicarea, deschiderea, comprehensiunea.

Îi place geografia şi astronomia, ştiinţa mării (dovadă romanul *Marea Neagră* sau povestirea târzie *Amfora*) şi ştiinţa pădurilor (prin *Povestirea despre păduri*, din 1949, îşi încheiase creaţia premergătoare ciclului autobiografic şi volumului pe care îl discut); adoră muzica şi pictura, literatura rusă şi franceză; iubeşte Parisul şi orăşelul Tarusa de pe malul râului Oka, unde va cere să fie înmormântat: încă o iubire înfrăţindu-l cu Marina Ţvetaieva.

Paustovski este îndrăgostit de lume, interesat de tot ceea ce s-a străduit şi a reuşit lumea să ducă la liman şi la lumină, tolerant chiar faţă de erorile de concepere şi făptuire, neaderent la dogmele care îngustează în orice mod

acest nesfârşit orizont de cunoaştere. Este generos faţă de confraţi sau cei pe cale de a-i deveni confraţi. A întâmpinat cu simpatie până şi tentativele stângace ale foştilor săi studenţi. Nu-şi reprima entuziasmul faţă de artiştii valoroşi cunoscuţi direct sau doar prin operă. Pentru aceste creaţii, uimirea sa recunoscătoare nu contenea să se reverse în paginile *Trandafirului de aur* şi ale acelor portrete ulterioare din care nădăjduia să poată alcătui un alt volum de sine stătător.

A avut, aşadar, intenţia să compună o a doua carte, pentru care pregătindu-se, a scris alte însemnări despre munca scriito-ricească, sub formă de povestiri, amintiri sau relatări de călătorie, în ţesătura cărora a integrat şi pasaje cu privire la artele plastice. Cum spuneam, această amalgamare dintre gând şi poveste transgresează, şi în *Trandafirul de aur*, orice instrucţie limitată. Poetica prea generoaselor laude ar fi fost didactică numai dacă autorul nu şi-ar fi amintit sau inventat pentru oricare dintre ideile sale câte o poveste fascinantă. Capacitatea lui de a mlădia imagistic ideea urmărită, de a evoca oameni, întâmplări, situaţii, conflicte şi deznodăminte, cu schimbări de tonalitate, treceri dintr-un registru într-altul, împrospătează neîncetat lectura, o fereşte de monotonie, şi atunci când naratorul afişează o dezarmantă simplitate, neîncrezătoare în artificii, ataşat unei specifice complexităţi, străină complicaţiilor artificiale.

Limba mânuită răspunde aceleiaşi nevoi de a sugera limpede până şi resorturile tainice – un efort spre elementarul de mare adâncime, pe care rari prozatori contemporani cu el l-au egalat. Paustovski este un maestru al limbii ruse. El se inspiră, ca atâţia mânuitori exemplari ai acesteia, din inegalabilul model puşkinian, insondabil tocmai în simplitatea lui; dar îşi însuşeşte şi ceea ce, în vremuri mai apropiate, au adăugat tezaurului „de aur” Bunin şi Kuprin, Blok şi Esenin, Babel şi Ţvetaieva. Cel apropiat naturii doreşte să fie cât mai natural şi în privinţa acelui instrument propriu pe care fiecare naţiune în parte şi l-a adăugat zestrei sale, moştenită şi îmbogăţită de poeţii de seamă.

„Cristalinii” oricărei limbi sunt foarte rezistenţi traducerilor. Dintre ruşi, Puşkin, cu deosebire, e prea puţin gustat în afara ţării sale, cu toate că

nici un urmaş al său eminent, chiar dacă mai lesne traductibil, nici Dostoievski şi nici Tolstoi, n-a cutezat să se compare cu el. Poeţii de factură puşkiniană se află în aceeaşi dificultate a transpunerii adecvate; deopotrivă însă şi unii „poeţi în proză”, prozatori capabili să-şi îmbogăţească limba poetică printr-o umilinţă vicleană. Unul dintre aceştia este Paustovski, îndrăgostitul de creaţia menită să înnoiească tot restul. Foloseşte limba cu limpezime şi puritate. Nu e o întreprindere lesnicioasă, datorită resorturilor de nuanţare proprii limbii ruse, având un lexic extrem de bogat, derutant de multe sinonimii, o deosebită flexibilitate verbală şi multiple sugestii conotative.

Printre rânduri, tatonez viabilitatea unui destin literar ca acesta. Până la moartea sa din 1968, la şaptezeci şi şase de ani, Paustovski a avut timpul necesar explorării nu doar a izvoarelor de talent ce i-au fost dăruite, ci deopotrivă a şanselor/neşanselor pe care i le-a oferit un lung segment fracturat de istorie. Interogaţia în ceea ce-l priveşte, dintre atâţia care străbătuseră răstimpul bântuit de războaie şi revoluţii, construcţii şi distrugeri, construcţii deturnate şi distrugeri compensate, priveşte gradul de eficienţă al felului său personal în care s-a raportat la ele şi a reuşit să extragă, inclusiv din înfrângeri, izbânzi. Răspunsul nu e uşor de dat în cazul lui, cum nu e simplu nici în situaţia unora care au optat pentru alte comportamente. După suspiciuni care nu aveau cum să fi ocolit un asemenea mod „dezangajat” de a fi, a cărui – totuşi – implicare specifică ieşea încet-încet la iveală, nu putem trece acum nici în extrema inversă, prin laude excesive. Ele n-ar fi fost pe placul autorului şi nici n-ar fi corecte: alţi scriitori au avut o înrâurire mai mare, au lăsat urme mai trainice în posteritate. Printre ei se numără oameni cu destine felurite, chiar cu opţiuni polare în confruntarea cu epoca lor tragică. Succesul lor artistic rezultă din vigoarea dramatică pe care au ştiut s-o insufle scrierilor lor, chiar dacă acestea purtau însemne diverse sau chiar inverse.

Poetica lui Paustovski e mai puţin dramatică, mai primar lirică. De aici impresia unei anumite prudenţe cu care a traversat deceniile – multe – ce i-au fost hărăzite. Este însă vorba de o prudenţă caracterologică şi de o

lentoare visătoare, pe care nu le-a părăsit vreodată; şi prin care, împreună cu Grin, se mulţumeşte să fie situat într-o „a doua linie” a literaturii ruse din secolul XX. E puţin, e mult? Depinde de perspectivă. În orice caz, e mai mult decât atâtea succese zgomotoase din epocă fără pagini demne de a fi recitite. Pe asemenea contemporani ai săi, faţă de care părea un handicapat, Paustovski i-a depăşit categoric. El, care îşi urmărise cu taciturnă încăpăţânare modul de a fi şi de a lucra, a ajuns să aibă satisfacţia de a rămâne sigur de o bună parte din ceea ce publicase – să nu se ruşineze nici măcar de ceea ce avea cu timpul să pălească. Tocmai firea lui statornică l-a maturizat necontenit, timp de mai bine de o jumătate de secol, până la *Trandafirul de aur* şi *Povestea unei vieţi*, până la melancolicele povestiri şi amintiri de adio. Reversul e că din opera sa lipseşte acel pisc al creaţiei care la Babel, Şolohov, Platonov, Bulgakov se numesc *Armata de cavalerie*, *Donul liniştit*, *Cevengur*, *Maestrul şi Margareta*.

Paustovski trece în posteritate cu o mare parte din opera sa de maturitate, omogenă ca substanţă. Oricine va putea să prefere câte ceva din ea, dar pentru lucrul acesta va trebui să manifeste disponibilitate pentru „tonul care face muzica”, pentru arta specifică a povestitorului. Konstantin Gheorghievici e incifrat ca personalitate în tot ceea ce a scris. Îi intuim natura distinctă recitindu-i câteva pagini, cam de oriunde. E puţin? Trebuia, desigur, să vină şi vremea în care faima lui, în creştere către sfârşitul vieţii, să fie eclipsată de alte maniere, de alte gusturi. Adepţii complexităţii îi refuză naivitatea. Dacă i se potriveşte însă cuiva epitetul de *umanist*, lui i se potriveşte negreşit; căci l-a preocupat toată viaţa verticalitatea umană, cu greu dar mereu redobândită. Plictisitor? Numai dacă ne lipseşte organul pentru cinstea ca obsesie. Pe mulţi îi oboseşte claritatea formei şi bunătatea fondului întâlnite – sau reîntâlnite – la Paustovski. Ele validează pe un creator trudnic impus, dar o artă demnă de a stârni interesul. Într-o aproximare ultimă, aş numi-o artă a *simpatiei*. Câtă vreme omul nu-şi va fi epuizat resursele de simpatie, faţă de natură, om, istorie, creaţie, literatură, Paustovski va răspunde unui orizont de aşteptare. Scrierilor sale le-a dorit, probabil, acest rost – mic sau mare?!

13 Traducerea Janinei Ianoşi, apărută în 1981, a folosit ediţia cărţii din 1956, de la Moscova. Postum, au mai fost publicate, în 1982, capitole neincluse în volumul iniţial.

IV

MAKSIM GORKI – *VIAŢA LUI KLIM SAMGHIN*

1

În creaţia oricărui scriitor, o carte nouă e o lume nouă. Ineditul poate fi însă variat. Unii înaintează pe un drum drept ori şerpuit, fără întoarceri. Alţii avansează în spirală, cu reveniri la altitudini diferite.

Opera lui Gorki e din categoria ultimă. Pe lângă înaintaşi, ea îşi urmează propriile tradiţii. Autorul nu-şi încheie definitiv povestirile. El îşi reia preocupările, în condiţii schimbate, din alte unghiuri. În fiecare scriere le continuă pe celelalte şi le integrează în ansamblu. Îşi reia obsesiile; dar cu câte o nouă cuprindere.

Ultimele lui romane, *Delo Artamonovîh*, *Afacerea Artamonov* (1925) şi *Jizn' Klima Samghina*, *Viaţa lui Klim Samghin* (1927– 1936)[14], sintetizează câteva decenii de muncă. Îndeosebi cea din urmă adună toate firele anterioare. E un soi de recapitulare a scrierilor precedente. Dacă *Afacerea Artamonov* condensează în soarta a două familii opuse, cu câte trei generaţii, istoria de la 1863 până după revoluţii, *Viaţa lui Klim Samghin* parcurge, în schimb, mult mai amplu, aceeaşi istorie, din 1876–1879 până în aprilie 1917. Ea poartă specificarea *povest'*, formulă epică des folosită în literatura rusa pentru amalgamul dintre povestire, cronică, roman, epopee.

Volumele componente poartă, în original, denumirea de *ceasti*, „părţi”, uneori *knighi*, „cărţi”.

Aleksei Maksimovici Peşkov, adoptând pseudonimul Maksim Gorki, s-a născut în 1868. Următoarea jumătate de secol i-a inspirat toate scrierile. Dacă cele de dinainte au transfigurat momente şi aspecte din tumultul deceniilor, ultima carte năzuieşte să le prindă într-un ansamblu. „În *Samghin* aş vrea să povestesc – pe cât posibil – despre tot ce a fost trăit în ţara noastră timp de 40 de ani”, mărturiseşte o scrisoare din 1927. „Tot” implică şi cei 40 de ani trăiţi (de la vârsta de 8–10 ani), şi cei 40 de ani fixaţi în poezii, schiţe, povestiri, romane, drame, articole, pamflete, amintiri. Rimele biografice şi artistice sunt parţiale. Totuşi, neîndoielnice.

În finalul ei, prima parte din roman descrie Expoziţia Industrială şi Artistică pe întreaga Rusie de la Nijni-Novgorod. Or, în mai–octombrie 1896, tânărul corespondent al ziarelor *Foaia din Nijni-Novgorod* şi *Noutăţile Odessei* publicase despre acelaşi eveniment un număr de foiletoare sub titlurile *Însemnări fugitive* şi *De la expoziţia pe întreaga Rusie* (*impresii, observaţii, crochiuri, scene ş.a.m.d.*). Articolul *Bocitoarea* îl consacrase poetei populare Fedosova, „tezaur nesecat de poezii din vremurile de demult”, din bocetele căreia se inspirase încă Nekrasov în poemul *Cui îi e bine în Rusia*. Impresia zguduitoare produsă pe atunci de acest original bard popular reapare acum în reacţiile sălii (ale lui Inokov şi Klim) faţă de Dobrînea…

„Duminica sângeroasă” este un moment important în roman. Scriitorul a fost martorul demonstraţiei şi măcelului de la Petrograd, din 9 ianuarie 1905, fapt reamintit acum. El a descris cele văzute încă în schiţa *9 ianuarie*. Amplul fragment epic elaborat două decenii mai târziu lărgeşte memorabilul episod.

Lunile de vârf ale revoluţiei din 1905, octombrie–decembrie, sunt descrise în amănunt. Corespondenţele biografice sunt şi aici evidente. La 18 octombrie, Gorki participase la mitingul de la restaurantul „Metropol”, consacrat manifestului din ziua precedentă, ocazie cu care Şaliapin intonase *La Marseillaise* şi o strofă din cântecul *Dubinuşka* (literal: „Măciucuţă”,

„Băţişoară”); în condiţii asemănătoare, Samghin, Liutov şi Alina îl ascultă pe interpretul ajuns celebru în rolurile lui Boris Godunov şi Ivan cel Groaznic, Holofern şi Mefistofel.

Tot la 18 octombrie fusese ucis revoluţionarul Nikolai Bauman. Gorki participase, pe 20, la înmormântarea lui, transformată într-o demonstraţie, descrisă, în 24 octombrie, Ekaterinei Peşkova. A doua parte din roman se încheie cu descrierea înmormântării. Printre cei din jurul coşciugului e şi lucrătorul Piotr Zalomov, prototipul lui Pavel Vlasov, din romanul *Mama*.

În acele zile, casa lui Gorki fusese apărată de o unitate de luptă caucaziană. Aici, la 27 noiembrie, se reunise conducerea partidului social-democrat şi avusese loc prima lui întâlnire cu Lenin: scriitorul îi împărtăşise din observaţiile sale, îi vorbise despre înmormântarea lui Bauman, înarmarea muncitorilor, „sutele negre” extremiste, starea intelectualilor, scenele de stradă văzute. În aceeaşi perioadă, Gorki publicase lucrări publicistice şi artistice, *Însemnări despre burghezie*, *Şi încă despre diavol*, drama *Copiii soarelui*; într-o scrisoare, îi expusese atitudinea sa lui Rozanov, care i se plânsese de izolarea intelectualului; în decembrie fusese criticat de Merejkovski şi Berdiaiev; în mai multe scrisori comentase răscoala armată moscovită; în ianuarie 1906, publicase articolul *Cu privire la evenimentele din Moscova* şi, curând după aceea, apelul *Către muncitorii tuturor ţărilor* ş.a.m.d. Toate aceste fapte vor alimenta respectiva parte a viitorului roman. Corespondenţele vor apărea şi în raportarea la ceea ce scriitorul dezavua ca fiind „samghinismul” caracteristic intelectualilor.

Comparaţiile sunt la îndemână şi în cazul personajelor. Un prieten de tinereţe al scriitorului, telegrafistul Iurin, a apărut în povestirea *Cartea* sub numele de Iudin şi este prototipul bolşevicului tuberculos Iurin, din salonul lui Dronov. Varavka îi remodelează pe Ignat Gordeiev şi pe Ilia Artamonov. Liutov continuă şirul „oamenilor de prisos”, pe Foma Gordeiev, Egor Bulîciov sau, dintre capitaliştii reali ai vremii, pe Savva Morozov (introdus de scriitor şi în scenele din *9 ianuarie*). Marina Zotova e o altă variantă a Vassei Jeleznova. Igor Turoboiev aduce cu baronul din *Azilul de noapte*; înrudirea este chiar subliniată de Makarov şi Dmitri Samghin. Mitrofanov îi

spune lui Klim că bătrânelul din piesa vizionată, care îi consolează pe ceilalţi cu minciuni pioase (Luka, din aceeaşi dramă), îi seamănă. Alte personaje au trăsături comune cu politicieni şi literaţi ai vremii, din ale căror lucrări chiar preiau idei sau formulări: Rozanov, Miliukov, Tihomirov, Struve, Tugan-Baranovski, Merejkovski, Şestov, Leonid Andreiev ş.a.

Klim Ivanovici Samghin are o preistorie bogată. Îi seamănă Ivan Ivanovici Ivanov din povestirile *Despre diavol* şi *Tot despre diavol* şi altele, îi seamănă unii intelectuali din piesele *Vilegiaturiştii*, *Copiii soarelui*, *Barbarii*. În *Povestire despre erou* (1924), Novak aminteşte de Tomilin, Droznov – de Dronov, Makarov – de Klim. Ipostaze ale acestuia din urmă sunt şi Piotr Karazin (*Karamora*) sau Somov (drama *Somov şi alţii*).

Ideea romanului a apărut după 1905. Rădăcinile lui Klim sunt însă mai îndepărtate. Dovezi aduc planul *Viaţa domnului Platon Ilici Penkin*, datând de la sfârşitul secolului al XIX-lea sau primii ani din veacul următor, ca şi lucrarea neterminată *Însemnările doctorului Reahin*, probabil din 1909–1911. Penkin şi Reahin sunt precursori nemijlociţi ai lui Samghin; dar au numai valoare pregătitoare, nu de sine stătătoare.

Schiţele iniţiale nu sunt doar cele artistice, precum cele din *Povestire despre erou*, ci şi textele publicistice. În unele abundă suprapunerile, ca de pildă în *Destrămarea personalităţii*, un rechizitoriu la adresa individualismului. Corespondenţe parţiale descoperim în *Splendida Franţă* sau *Ţarul rus* (din seria pamfletelor *Interviurile mele*), în articolele *Despre „karamazovism”*, *Tot despre karamazovism*, *Însemnări despre burghezie*, *Despre cinism*, *Cu cine sunteţi voi, „maeştri ai culturii”?*. Articolul *Despre scriitorii autodidacţi* poartă motoul: „Trebuie să ne oprim atenţia asupra destinului intelectualităţii ruse şi asupra caracterului tragic al relaţiilor ei cu poporul”. Ideea rupturii, care ar fi culminat în „decadentismul” intelectual dominant în deceniul dintre revoluţii, 1907–1917, străbate Raportul ţinut de Gorki la Primul Congres Unional al scriitorilor sovietici (1934).

Pe scurt, *Viaţa lui Klim Samghin* a fost pregătită artistic şi publicistic, în planul din urmă, prin numeroase articole (îndeosebi din 1905–1908), şi susţinută de o publicistică paralelă (1926–1936).

2

În 1931, Gorki le-a cerut scriitorilor compatrioţi să năzu-iască spre „sinteze ale realităţii”, „tablouri vaste” „de largă generalizare”, cum fuseseră miturile lui Prometeu sau Hercule, epopeile homerice, *Don Quijote*, *Faust* ori *Hamlet*. El a preconizat, într-o scrisoare încă din mai 1926, romanele „mari”, adăugând că e pe cale de a făuri unul „uriaş”…

Între revoluţiile din 1905 şi februarie 1917, Gorki a scris *Mama*, ciclul *Orăşelul Okurov*, *Viaţa lui Matvei Kojemiakin*, două volume din trilogia sa autobiografică, alte povestiri şi câteva drame. După cea de a treia revoluţie, din octombrie 1917, alături de finalul autobiografiei şi ultimele piese de teatru, a ajuns la doritele „sinteze”, prin *Afacerea Artamonov* şi mai ales prin *Viaţa lui Klim Samghin*.

La ultimul roman a oscilat mult între titlurile *Istoria unui suflet gol* şi *40 de ani*. În final le-a contopit în titlul şi subtitlul *Viaţa lui Klim Samghin* (*Patruzeci de ani*). Împreună, ele corespund unei „dualităţi” – opinează Anatoli Lunacearski, în studiul *Samghin* (1932). Această operă a autorului, afirmă tot el, este una dintre „cele mai importante şi cuprinzătoare”, o cronică de mari proporţii, concepută concentric în jurul eroului principal. Ea înfăţişează, pe de o parte, decăderea „personajului axial”, într-„un fel de *Bildungsroman* negativ”, pe de altă parte, urmăreşte o „sarcină panoramică”: „panorama dinamică a mai multor decenii”. Personajul-martor filtrează evenimentele epocii, acestea domină de fapt romanul, iar cercetătorii ar merita să aprofundeze respectiva noutate a sa principală, structura *panoramică*.

Până acum am vorbit despre un *roman*. Implicit, el este o *cronică* („roman-cronică”) şi o *epopee* („roman-epopee”).

„*Cronică*” reprezintă chiar aproximarea autorului, din numeroase scrisori adresate, în 1925–1927, confraţilor Konstantin Fedin, Vikenti Veresaiev, Maksim Bogdanovici, Viaceslav Şişkov, Aleksei Ceapîghin, Serghei Sergheiev-Ţenski. Repetiţiile termenului probează cristalizarea specificului urmărit încă din timpul făuririi primului volum. Ca şi Lev

Tolstoi pe vremuri, Maksim Gorki observă că scrie tot mai mult altceva decât un propriu-zis roman, tocmai de aceea şi foloseşte termenul de *cronică*.

Scriitorul a întocmit o *Notiţă pentru presa din străinătate* (nu înainte de 1926), în care scria: „În noul său roman, M. Gorki şi-a propus să înfăţişeze, cât mai cuprinzător posibil, 40 de ani din viaţa Rusiei, din anii 80 până în ‘918. Romanul trebuie să aibă caracterul unei cronici, care să consemneze toate evenimentele mai importante din aceşti ani, în special din domnia lui Nikolai II” etc.

În parte roman, în parte cronică, *Viaţa lui Klim Samghin* va fi publicată, în cele din urmă, aşa cum menţionam, cu indicaţia de gen *povest'*. Aceasta e, repet, denumirea unui gen epic tradiţional, voit imprecisă, dar adesea amplă. Gorki se ferea de obişnuitul „roman”, care putea fi înţeles delimitat şi limitat, conform unor modele apusene moderne. *Povest'* trezea asociaţii cu forme epice ruse din secolul XIX (precum „genurile mai mici ale epopeii”, preconizate de Gogol), dar şi cu şirul de „povestiri” eroice din veacurile XI–XVII, inclusiv *Cântul despre oastea lui Igor*. Trecerea în revistă, succesivă şi cuprinzătoare, a unor însemnate evenimente putea fi aproximată prin termenii înrudiţi *„hronica*” şi *„povest'*”.

Articolul *Cu cine sunteţi voi, „maeştri ai culturii”?* polemizează cu Paul Valéry, care preconiza uitarea istoriei, considerând-o cauza nenorocirii popoarelor. Pentru Gorki, dimpotrivă, istoria e indispensabilă, prezentul însuşi trebuie înţeles ca moment al procesului istoric. De altfel, în ultimii săi ani, el a îmbinat în multe feluri actualitatea şi trecutul, a iniţiat editarea multor „istorii”, a şi participat la alcătuirea sau redactarea lor (*Istoria războiului civil*, *Istoria fabricilor şi uzinelor*, istoria unor oraşe şi sate, seria *Istoria omului tânăr*). I-a îndreptat spre teme istorice şi pe Sergheiev-Ţenski, Ceapîghin ş.a.

Unii dintre primii critici ai *Vieţii lui Klim Samghin* i-au reproşat autorului lipsa unui subiect definit. Nu poţi cere însă un cadru romanesc clasic unei scrieri care nu este, în sens riguros, un roman. Subiectul unei cronici istorice este chiar istoria. Au dovedit-o Herzen în *Amintiri şi*

cugetări, Tolstoi în *Război şi pace*. În cazul de faţă, consecinţa e şi mai pregnantă. Majoritatea personajelor apar doar în anumite momente, atunci când istoria îi reclamă; iar Klim e mai întotdeauna prezent doar ca spectator, ca punte de legătură între faptele istorice.

Spre deosebire de romanul psihologic din trecut, pe Gorki îl atrage omul „istoric”. Acesta are o redusă viaţă „privată”. Legătura dintre Klim şi Serafima Nehaieva urmăreşte „nehaievismul” simbolist; apropierea lui de Marina Zotova prilejuieşte detectarea alianţei, după prima revoluţie, înfrântă, dintre liberalism şi misticism. Subiectul cărţii nu îl constituie faptele intime, chiar dacă numeroase. Ele prilejuiesc reconstituirea fazelor procesului istoric de la sfârşitul veacului XIX şi începutul secolului XX. În măsură mai mare decât la înaintaşi şi mai mult decât in scrieri proprii anterioare, psihologia e subordonată „sociologiei”, atât în plan global cât şi în existenţa fiecărui personaj. În *Război şi pace*, Pierre, Andrei, Nataşa erau indivizi angrenaţi în istorie; în *Viaţa lui Klim Samghin*, Kutuzov, Spivak, Somova, dar şi Klim, Liutov, Tomilin sunt personaje istorice, în tot ce fac şi gândesc.

Mutaţii semnificative au loc şi în structura povestirii. Dacă, integral, ea este un „roman-cronică”, pe parcurs „romanul” se deplasează spre „cronică”. Observaţia o adevereşte chiar prima carte, atât în trecerea de la variantele iniţiale la cea definitivă, cât şi în avansarea de la primele la ultimele capitole. Dacă iniţial dominau aventurile amoroase ale lui Klim, în forma finală ele sunt integrate în epocă şi în tema intelectualităţii. La fel, în interiorul cărţii. Două capitole au un cadru cu precădere familial, relatează formarea, mai bine zis deformarea, copilului şi adolescentului într-un mediu familial sufocant şi în contact cu puţini pseudo-prieteni (Dronov, Lidia) şi dascăli (Tomilin, Varavka). Socialul pătrunde în acţiune în al treilea capitol, la Petersburg, în discuţiile din apartamentul Premirovei, cu prilejul întâlnirii lui Kutuzov. Ultimul, cel de-al cincilea capitol – după o revenire parţială la vechiul mediu şi cadru –, este consacrat în mare parte Moscovei anului 1896. Romanul devine cu adevărat cronică tocmai aici, prin intrarea triumfală a ţarului Nicolae al II-lea la Moscova, nenorocirea din 18 mai

1896 de la Hodînka (evocată şi de Tolstoi într-una din povestiri), expoziţia industrială şi artistică de la Nijni-Novgorod, vizitată de împărat, miniştri şi demnitarul chinez Li Hung Ciang.

Începând cu cea de a doua parte, romanul devine definitiv cronică. Autorul sugerează dinamica neîntreruptă a istoriei, subliniază permanenţa transformărilor, nu doreşte să încetinească mişcarea prin insistente punctări ori clare delimitări.

În primul rând, acesta este motivul eliminării oricăror capitole începând cu partea a doua. Evenimentele se succed fără pauze, contopindu-se într-un continuu fir epic.

În al doilea rând, lipsa aproape totală a datelor ilustrează acelaşi lucru. Contradicţia e interesantă: sunt urmărite minuţios faptele istorice petrecute, într-o cronologie aproape totdeauna riguroasă – fără a fi indicate, decât rareori, anul, luna, ziua. Lipsa unor asemenea precizări accentuează senzaţia continuităţii. Cititorul avansează neîntrerupt prin hăţişul întâmplărilor, abia cercetătorului revenindu-i obligaţia localizărilor în timp.

Cele patru „cărţi”/„părţi” acoperă, cronologic, următoarele etape: I – din 1876–1879 până în 1896; II – din toamna anului 1896 până în 2 noiembrie 1905; III – din octombrie 1905 până în toamna lui 1907, începutul lui 1908; IV – din vara lui 1906 (Gorki voia să refacă partea a treia, incluzând în ea câte ceva şi din cea de a patra) până în februarie 1917, plus schiţa zilelor din aprilie.

În fiecare parte sunt introduse multe fapte istorice reale. Printre ele, în cea de a doua, se numără evenimente din istoria „social-democraţilor” (în confruntare cu opţiuni alternative: „marxişti legali”, „economişti”, „socialişti-revoluţionari”), uciderea miniştrilor Bogolepov, Şipiaghin, Pleve, activitatea lui Zubatov şi Gapon, mişcările ţărăneşti, războiul cu Japonia, „Duminica sângeroasă”, manifestul din 17 octombrie 1905, luptele de stradă de la Moscova, uciderea lui Bauman. În avanscenă e adusă istoria mişcării revoluţionare, diversele ei fracţiuni, privite însă din punct de vedere bolşevic.

Sinteza artistică pretindea o intensă documentare ştiinţifică. *Artistul* voia să fie dublat de *istoric*. El urmărea veridicitatea ansamblului, ca şi precizia detaliilor. Sergheiev-Ţenski relatează că, lăudându-i descrierea nopţii moscovite de Paşti, Gorki şi-a arătat nemulţumirea pentru a fi scăpat un detaliu: noaptea, la ora 12, au tras tunurile…

Subtitlul romanului este, aşadar, exact: într-adevăr, *Viaţa lui Klim Samghin* se constituie în panorama dinamică a patru decenii. Densitatea materialului istoric nu este însă aceeaşi peste tot. Alternează pasaje suprasaturate de istorie cu altele consacrate mai mult vieţii particulare. În linii mari, modificările de accent se conformează schimbărilor sociale. Când „samghinii" nu mai pot neglija istoria – aceasta le inundă existenţa; când presupun că o pot uita – slăbeşte prezenţa ei nemijlocită şi în roman. Concret, conţinutul istoric e dominator în răstimpurile 1905–1906, 1912–1914, 1914–1917. A doua jumătate din partea a treia, consacrată perioadei de după prima revoluţie, are un caracter mai „intim", deşi evoluţia raporturilor dintre Samghin şi Marina Zotova are loc pe un fundal larg…

Gorki prevedea iniţial o muncă de un an şi jumătate, dar într-o scrisoare din 1927 scria că va lucra la el „60 de ani". Una dintre însemnările lui de jurnal confirmă dorinţa şi neputinţa de a-şi depăşi limitele: „E trist că nu mai am timp să scriu o carte, în care să fie zugrăvită amănunţit viaţa a zece mii de oameni ruşi".

3

„Literatura de idei" are multe variante. Romanele sau dramele „intelectuale" (Anatole France, Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Camil Petrescu) diferă prin *ce* şi *cum* descriu. În orice caz, secolul XX a sporit confruntările de idei comparativ cu literatura veacului precedent.

Viaţa lui Klim Samghin este o cronică a vieţii spirituale din respectiva epocă. Tema sa de bază e ciocnirea mentalităţilor. Două lumi se înfruntă, una – presupusă în decădere, alta – în ascensiune. Nucleul înfruntării e

revoluţia. Raportarea la revoluţie e axa tematică a romanului. Cronica celor patruzeci de ani scriitorul o concepe ca pe o meditaţie istorico-filosofică. Fuziunii dintre povestitor şi istoric i se alătură legătura dintre scriitor şi gânditor. Comentatorul poate socoti romanul şi ca pe o evaluare critică a principalelor curente de idei din epocă şi forme ale manifestării lor, în transpunere artistică.

În orice „roman filosofic" definitoriu e substantivul, iar atributul – subordonat. În epoca Luminilor, Voltaire, Rousseau sau Diderot puteau expune idei filosofice în forme literare. Gorki explorează filosofia socială ca artist. El scrie un „roman de idei" în rând cu altele similare de la începutul secolului.

Delimitările teoretice dintre artă şi ştiinţă ori filosofie le corectează practica. „Problemele" trec pe nesimţite în „imagini". Discuţiile pe zeci de pagini, în care abundă formulări abstracte, le receptăm ca pe o ţesătură vie, născătoare de emoţii. Totuşi, dacă literatura epică modernă o încadrăm îndeobşte în sfera „emoţional-intelectuală", acum priorităţile par să fie inversate. În avanscenă domină intelectul. De aici învinuirea autorului de lipsa vibraţiei afective.

Într-adevăr, romanul pretinde cititorului un efort mai intens, îl atrage mai lent decât proza timpurie sau trilogia autobiografică. Anterior, scriitorul preferase caracterizările psihologice, în acţiuni; acum, gândirea mijloceşte sufletescul. Personajele discută, emit păreri, ipoteze, sentimentele lor rămân încifrate în acestei dialoguri, sau, în cazul lui Klim, monologuri interioare. Sunt „producători" de idei, dar şi oameni la care raţionamentele constituie surogatul acţiunii.

Viaţa ideilor fie acoperă absenţa vieţii reale, fie sugerează o existenţă tumultuoasă. Pentru Klim, fiecare om e reductibil la câte un „sistem de fraze"; Kutuzov şi apropiaţii lui îşi subor-donează gândirea acţiunilor. La un pol, sunt renegate vechi idealuri; la celălalt, radicalizarea recentă devine generală. E înteţit conflictul dintre ideologii, dispare speranţa într-un „al treilea drum", verigile intermediare între atitudinile potrivnice şi favorabile

revoluţiei sunt tot mai subţiate. Pe acest fundal, apariţia sau dispariţia unui personaj, de o anume orientare, are motive contextuale.

Un exemplu. Samghin o întâlneşte pe Nehaieva, exponenta simbolismului estetic, în 1895. Datarea e riguroasă. În deceniul premergător înflorise simbolismul francez. Paul Verlaine scrisese *Sagesse* în 1881, Jean Moréas publicase *Manifestul simbolismului* în 1886. Scrierile lui Maurice Maeterlick, elogiate de Nehaieva, apăruseră în 1890 şi 1894, iar concepţiile lui teoretice se vor definitiva în culegerea de articole *Trésor des humbles*, în 1896. Tot din 1895–1896 data *Variations sur un sujet* de Stéphane Mallarmé. Simbolismul rus debuta tocmai în aceşti ani. Astfel, Konstantin Balmont publică volumele *Sub cerul nordic* şi *În imensitate* în 1894, respectiv 1895.

Anul ales este caracteristic, ca şi localizarea peters-burgheză, ori „nehaievismul" ca fel de a fi. Înfăţişarea Serafimei, locuinţa ei, simpatiile şi antipatiile afişate sunt istoric precise. *„De la musique avant toute chose*": Verlaine a exprimat concis crezul simboliştilor. „Muzicalizarea" poeziei, mefienţa faţă de „literatura" din artă se potriveau cu Schopenhauer, ale cărui concepţii îl influenţaseră pe Mallarmé. Serafima îl preferă pe Maeterlick, dar formulează un credo schopenhauerian: „Cuvântul cântat e mai adânc, mai plin de înţeles, decât cel rostit. Trebuie să admiţi că numai cea mai mare artă – muzica e în stare să pătrundă până în adâncul sufletului" (I, 246).[15]

Distanţarea de simbolismul considerat decadent avea pentru Gorki şi un rost actual. Dovada o găsim şi în scrisoarea sa din 30 noiembrie 1927 către Boris Pasternak, adversă poeticii simboliste: „Mi se pare adesea că în versul d-voastră legătura dintre impresie şi imagine e prea subtilă, aproape insesizabilă. Imaginaţia înseamnă a introduce în haos formă, imagine. Uneori simt cu amărăciune că haosul lumii răpune forţa creaţiei d-voastre şi se reflectă în ea numai ca haos, dizarmonic".

Pe traiectoria „contaminării" lui Samghin, „nehaievismul" era una din primele staţii – iar culegerea *Vehi / Jaloane*, una dintre haltele finale. Culegerea a apărut în primăvara anului 1909, cu participarea lui Nikolai

Berdiaiev, Serghei Bulgakov, Semion Frank, Mihail Gherşenzon, Aleksandr Izgoiev, Bogdan Kistiakovski şi Peter Struve. A fost receptată ca un manifest liberal ostil revoluţiei.

Scena din ultima parte, în care Dronov îi citeşte lui Klim pasaje din culegere, reconstituie tocmai opţiunea liberalismului rus. În timpul lecturii, punctată de exclamaţiile entuziaste ale lui Dronov, Samghin recapitulează fazele despărţirii de mişcările radicale din secolul XIX: *Corespondenţa cu prietenii* de Gogol, *Jurnalul unui scriitor* de Dostoievski, filosofia politică a lui Leontiev, *Culegerea moscovită* de Pobedonosţev, scrierea lui Tihomirov, *De ce nu mai sunt revoluţionar?*, articolul *Înapoi la Fichte* de Struve, *Schiţe despre filosofia marxismului* de Martov, Potresov, Maslov şi altele. Comentându-i pe autorii citaţi, Dronov remarcă mulţumit: „Toţi îl precizează pe Marx. A-l preciza înseamnă a-l îngrădi, nu? Numai Lenin îi dă înainte în răspăr, îndărătnic ca protopopul Avvakum” (IV, 261). Ca întotdeauna, Samghin rămâne prudent, deşi evoluţia lui a reprodus, diluat, faze din opoziţia liberală la radicalism. E semnificativă orgolioasa lui concluzie tacită asupra culegerii discutate: „Cartea asta conţine idei foarte apropiate de ideile mele, poate chiar zămislite şi semănate de mine” (IV, 259).

Polemica din preajma revoluţiei din februarie 1917 dintre scriitorul Leonid Andreiev şi bolşevicul Lavruşka – una dintre ultimele la care asistă Klim – prevesteşte apropiatul deznodământ. La exclamaţia scriitorului, „Daţi-mi voie să termin”, oponentul său îi replică arogant: „Nu, acum o să termin eu… adică nu eu, ci clasa muncitoare […]. Calificarea dumneavoastră ştiinţifică, literară sau cum i-o mai fi zicând, a ajuns în cele din urmă la tema morţii. Puneţi punct. Atât cuvântul, cât şi fapta ce rămâne de făcut sunt rezervate noului venit în istorie, da, da!” (IV, 585–586). Neimplicarea estetică „nehaievistă” a cedat implicării publicistice „vehiste”. Iar chemarea prezentă la apărarea patriei o şubrezeşte „tragedia existenţei în cosmos”, „groaznica singurătate în univers”. Alternativa bolşevicului sună: „Vom rezolva noi şi chestiunile cosmice, după ce le-om rezolva întâi pe cele sociale. Şi nu le vor rezolva indivizi înspăimântaţi de

conştiinţa singurătăţii lor, de lipsa lor de apărare, ci milioane de minţi eliberate de grija câştigului unei bucăţi de pâine” (IV, 587–588).

În *Viaţa lui Klim Samghin* discuţiile ocupă un loc mult mai mare decât în oricare alt roman de Gorki. Comparând schiţele iniţiale cu forma ultimă, comentatorii au remarcat cum pornea scriitorul, în caracterizarea personajului, de obicei, de la o idee, fixată într-o frază, completând-o abia apoi cu gestul, înfăţişarea etc. Ordinea o păstrează şi textul definitivat: portretul e conturat prin *ce* şi *cum* vorbeşte respectivul. Iată scena primei întâlniri cu Liutov, felul cum se recomandă acesta: „Fiu de negustor, anul trei la facultatea de calambururi […]”; tirada sa despre Karl Marx, „învăţătorul unei credinţe de nouăzeci de grade tărie”, deosebită de „braga noastră rusească, ce-ţi gâdilă sufletul”, de „uleiul de candelă, din fabrica excelenţei-sale din Iasnaia Poliana” (I, 283, 285), contele Lev Tolstoi; amestecul, în felul lui de a se exprima, între serios şi neserios, lucid şi fantasmagoric, contemporan şi arhaic…

Continuând un procedeu experimentat de înaintaşi, Gorki reţine uneori doar frânturi de idei, amestecate şi suprapuse, fără a-i contura emiţătorii. Asemenea dialoguri anonime caracterizează atmosfera dintr-un anume loc sau moment. De pildă, vacarmul din restaurantul „Viena”. Zeci de exclamaţii, frânturi de fraze haotice creionează portretul unei intelectualităţi debusolate: „Jos cu înţelepciunea!”, „Tot ce-i măreţ e nebunie!”, „Nimiciţi mulţimea! Nimiciţi această forţă înspăimântătoare şi fără chip…”, „Ascultaţi, eu am comandat o porţie de gâscă. Gâscă! Ga-ga-ga, înţelegi?”, „Domnilor, cel mai actual şi mai tragic cântec este *Am pierdut un ineluş*. Există un asemenea ineluş, care mă leagă cu un lanţ pe mine, om, de semenii mei…”, „Noi, fiare-n cuşti legate, / Urlăm cum ştim, demult, / Uşile-s ferecate…” (IV, 396–398).

Într-un mod similar funcţionează „sistemul de oglinzi” spre a caracteriza mai multe personaje şi raporturile lor. „Oglinda” este des amintită. E nelipsită din casa lui Klim şi a Samghinilor, e un *alter ego* preţios, care nu obligă să-ţi depăşeşti propria identitate, dimpotrivă,

îndeamnă la contemplarea de sine. În clipele de cumpănă, recurgi la acest sfetnic credincios, care îţi dezvăluie valoarea cea mai de preţ.

În afara oglinzilor reale, există însă şi oglinzi invizibile, interpuse, prin care „samghinii” devin cópii, repetări ale altora. Asemănările dintre ei sunt insistent subliniate în fizionomie, gesturi, dorinţe, replici, idei. Mulţi dintre cunoscuţii lui Klim seamănă între ei (Marina e „Varavka în fustă”) şi cu Samghin însuşi. Acesta îşi descoperă, pe rând, trăsături apropiate de ale lui Dronov, Lidia, Varavka, Tomilin, Nehaieva, Bezbedov, Berdnikov ş.a. Fiecare este – într-un fel – copia lui. Klim „trăia între oameni ca-ntre oglinzi; fiecare om îl reflecta pe el, pe Samghin, arătându-i în acelaşi timp toate cusururile”. „Mi-ai fost oglinda – îi scrie Lidia – în care eu vedeam cuvintele şi gândurile mele” (II, 162). Pe de altă parte, „tot ce făceau şi spuneau oamenii se răsfrângea în el, ca pe suprafaţa unei oglinzi”.

Lumea intelectualităţii „samghiniene” este construită ca un ramificat sistem de oglinzi, în centrul căruia se află Klim. Viaţa lui se transformă într-un coşmar ireal, în care plagiatorul a nenumăraţi gemeni e chinuit de ideea că ei îl plagiază pe el. Este înconjurat de dubluri, iar fenomenul îi apare palpabil într-o fantastică „paradă nocturnă a amintirilor”. „Cu o iuţeală ameţitoare, cum nu e cu putinţă decât în vis, Samghin se pomeni pe un drum pustiu şi bătătorit, între două rânduri de mesteceni bătrâni, iar alături de el mergea încă un Klim Samghin. Era o zi însorită, soarele îi dogorea spatele, dar nici Klim cel adevărat, nici celălalt Klim şi nici copacii nu aveau umbră, ceea ce îl tulbura din cale-afară. Celălalt Klim tăcea, împingându-l cu umărul în gropile şi hârtoapele drumului, înghesuindu-l în copaci” (III, 150).

Voi mai reveni la sensul dedublărilor prin „oglindire”. Deocamdată conchid că obiectul concret, oglinda, are o încărcătură spirituală, ca obiect-idee, totodată sugerând principii compoziţionale.

Saltul de la fapt la idee, de la banal la neobişnuit, de la cotidian la spiritual este un procedeu des folosit. Ochelarii lui Klim dobândesc o semnificaţie, odaia cu lucrurile sfărâmate ajunge simbol, multe scene obişnuite devin „semne” cu subînţelesuri. Potenţarea de acest fel îi aparţine

de obicei lui Samghin însuşi, tentat să hipertrofieze până la ireal orice fenomen; dar jocul fanteziei sale îi prilejuieşte generalizări şi autorului.

Un caz esenţial oferă scena în care se îneacă Boris Varavka: una dintre primele trădări comise de Klim. Întrebarea: „Dar a fost oare vreun băiat? Poate că nici n-a fost!” (I, 92), pronunţată de altcineva cu această ocazie, devine formula predilectă pentru Samghin, expresia scepticismului şi subiectivismului său, a distanţării de orice eveniment important din viaţa proprie şi din istoria ţării. Scena pescuitului anecdotic al uriaşului somn, regizată de Liutov, concretizează aceeaşi îndoială…

Modul în care fetişcana cocoşată i se adresează Alinei şi lui Makarov, cu ocazia ridicării clopotului: „Ce, vă faceţi de cap? Că doar nu-s plozii voştri!” (I, 398), are şi el, iniţial, un sens concret, cu timpul Klim îl percepe însă ca încifrând stăvilirea dezmăţului revoluţionar de către stăpânire. Un ţăran numeşte pe cineva „un domn explicator”, drept care pentru Samghin toţi oamenii cu idealuri devin doctrinari. Legenda biblică a lui Avraam şi Isaac e transfigurată în simbolul „jertfirii” intelectualităţii. La înmormântarea lui Bauman, Klim aude următorul dialog: „Aoleu, maică, da’ pe cine-l duce la groapă? Revoluţia, mătuşă, i se răspunse liniştit şi apăsat” (II, 713–714). Replica i se pare adâncă şi cuprinzătoare. „Pentru un suflet sterp povara credinţei este necesară”, spune Goghin, ideea îl persecută mult timp pe Klim, „suflet sterp” şi el. Iar Kutuzov îi numeşte pe unii intelectuali „revoluţionari din plictiseală”.

Romanul oferă multe definiţii laconice, formule aforistice paradoxale. Aforismul poate simplifica, schematiza, deforma situaţii. În scrisoarea din 8 iunie 1930 către Olga Forş, Gorki s-a referit autoironic la cel de-al 13 volum al romanului *Klim Samghin et Co.*; *Depozit de aforisme şi maxime*. Aforismul i se potriveşte însă unui roman de idei. Frecvenţa lui urmăreşte să contracareze nenumăratele pagini prin laconism, prin concentrare locală. Mijloacele comprimate echilibrează o carte de proporţii uriaşe. Formula aforistică „rezumă” demonstraţii ample.

Natura îndeplineşte, de regulă, tot o funcţie ideatică. Autorul face racordul între ideile, sentimentele, dispoziţiile personajelor şi peisajul

contemplat. Natura nu importă atât în sine, cât ca o confirmare/infirmare a gândurilor şi emoţiilor.

Domină peisajul sumbru, monoton, respingător, pentru că aşa vede Samghin lumea. „Samghinii” nu cunosc natura autentică, sunt imuni la frumuseţile ei, observă cel mult fenomene concordante cu stările lor de spirit, sau deformează faptele din unghiul lor de vedere. Natura este „samghinizată”, ca un soi de *alter ego* pentru Klim.

Petersburgul apare de la început lui Klim un oraş străin. Totul este ostil noului venit: „ceaţa lipicioasă”, „mirosul amărui de fum”, „vuietul surd”, „trotuarele bălăcărite de un noroi subţire”, „casele de piatră… de o singură culoare… cenuşii… înghesuite unele într-altele de păreau o singură şi nesfârşită clădire”. Detalii de acest fel întâlnim şi la alţi cronicari ai urbei severe; dar aglomerarea lor este intenţionată şi precede raportarea similară la oameni. În ochii lui Klim, ei seamănă ceţii, noroiului, clădirilor, sunt „îmbrăcaţi straniu, în haine monocrome”, vorba lor sună „asurzit şi monoton”. „Klim băgă de seamă că toţi au ceva de peşte care înoată, de-ai fi zis că toţi se zbat şi caută să iasă la suprafaţă dintr-un canal adânc, plin de pulbere de apă şi mirosind a lemn putrezit.” Prin asociaţie îi vin în minte aforismele lui Varavka: „Majoritatea oamenilor e silită să se supună în totul destinului lor: să fie materia brută a istoriei. Asemenea firelor de cânepă, de pildă, ei nu trebuie să se întrebe cât de groasă şi de trainică are să fie frânghia care va fi răsucită, nici la ce va sluji” – pe urmă iar se întoarce la oraş, cu „pulberea măruntă a ceţii” şi altele asemenea (I, 214).

Oraşul, oamenii, aforismele – toate sunt „samghiniene” şi prevestesc întâlnirea cu vrăjmaşul, exponentul „Piterului” muncitoresc: Kutuzov. De fapt, Petersburgul îi e atât de antipatic pentru că aici activează Kutuzov, pentru că tocmai în aceşti ani (1895–1896) muncitorii s-au ridicat la greve organizate de social-democraţi.

Petersburgului îi va semăna Moscova sau Berlinul. „Berlinul îi întâmpină ostil: cădea o ploaie măruntă, cenuşie, una din acele ploi bine cunoscute de la Petersburg, iar hamalii din gară erau în grevă.” Sfârşitul frazei explică începutul ei, impresia produsă de oraş asupra lui Klim.

Ploaia, de atâtea ori întovărăşindu-l, e şi acum în concordanţă deplină cu oamenii şi clădirile: „Oamenii, îmbrăcaţi cuviincios, mergeau prin sita deasă a ploii, călcând posomorâţi şi tăcuţi pe pietrele ude ale pavajului. Ploaia era nu ştiu cum înăbuşită; cădea pe pietre fără cel mai mic zgomot. […] Umezeala zugrăvise şirurile masive de clădiri greoaie într-o singură culoare monotonă, de fier ruginit”. Pe fundalul acestui peisaj greoi, apăsător, asupra lui Klim năvăliră – „Ca nişte muşte de toamnă” – cuvinte de-ale altora citite de mult: „«libertatea maximă»”, „«tragedia conştiinţei care îşi închipuie că ştie totul»”, „«naivitatea cunoaşterii, care, asemenea lui Narcis, se admiră pe ea însăşi»” – şi o sumedenie de alte expresii, citate, nume, aprecieri în aceeaşi tonalitate, alternate cu impresii ale mediului: „Afară, razele palide ale soarelui bălţau zidurile umede ale caselor”… Apoi, Samghin face cunoştinţă cu lumea fantastică a pictorului Hieronymus Bosch, pe care o consideră adecvată haosului dimprejur şi din propriul suflet (IV, 7–15).

Chiar dacă nu toate peisajele urbane sunt de felul celor citate, acestea atestă preocuparea scriitorului îndeosebi pentru felul de a fi al „samghinismului”.

4

Romanul e centrat pe raportul dintre individ şi colectivitate.

Criza personajului individualist este o temă fundamentală a literaturii ruse. Pe numeroşi scriitori i-a frământat rostul personalităţii. O dovedeşte şi geneza „omului de prisos”. Acest personaj caracteristic şi-a parcurs etapele în scrierile lui Griboiedov, Puşkin, Lermontov, Turgheniev, Goncearov, Dostoievski, Cehov, Gorki, fiind totodată analizat de criticii Bielinski (acesta, fără a folosi termenul, i-a surprins conţinutul), Herzen, Cernîşevski, Dobroliubov, Pisarev, Lunacearski, Vorovski.

De pildă, Vaţlav Vorovski i-a consacrat multe studii: *Oameni de prisos*, *Părinţi şi copii*, *În noaptea de după bătălie*, *„Adevăr” sau „minciună”*, *Bazarov şi Sanin*, *Leonid Andreiev*. Ele datează din 1905–1910. *Bazarov şi*

Sanin, sinteză a textelor precedente, a apărut în acelaşi an, 1909, cu studiul lui Gorki, *Destrămarea personalităţii*.

Ele seamănă îndeaproape. Şi Vorovski urmăreşte irosirea treptată, de către intelectual, a fostei atitudini de „om revoltat”, renunţarea la tradiţiile de o jumătate de veac ale *„raznocinţului”* (cel provenit din *„raznîie cinî”*, din „diverse stări” inferioare, umile, democrate). La rândul lui, Gorki descrie măcinarea lăuntrică a stării de personalitate, autonomizarea şi izolarea „eu”-lui, individualismul rus ajuns în faza sa morbidă, inclusiv prin tipologia scriitorului-bufon, isteric, imoral, mistuit de spaima morţii, preocupat doar de suflete sfărâmate.

Această criză a intelectualului e obsesivă în creaţia gorkiană. Ea revine în Samghin şi în articole paralele elaborării acestuia. Într-o convorbire din 1931, autorul va localiza intenţia timpurie a romanului, tocmai în perioada când şi-a elaborat studiul *Destrămarea personalităţii*, ca reacţie la atitudinea multor intelectuali de prin 1907–1908.

Gorki a nimerit însă între două focuri. Criticii de la RAPP („Asociaţia scriitorilor proletari”) i-au contestat romanul, după apariţia primului volum (1927). I-au reproşat nu numai lipsa actualităţii, dar şi orientarea. Atacul îi viza şi pe alţi scriitori cu interese asemănătoare: pe Aleksei Tolstoi, Konstantin Fedin, Iuri Oleşa. Apărarea lui Gorki şi-a asumat-o însuşi Anatoli Lunacearski, până în 1929 „Comisar al poporului pentru educaţie”. În articolul său, prilejuit de sărbătorirea a patru decenii de activitate literară, criticul i-a considerat scrierea din urmă ca deosebit de „importantă” şi de „actuală” tocmai prin împletirea dintre trecut şi prezent. Şi, într-adevăr, ea avea să inspire şi pe alţi confraţi, până la Leonid Leonov, în romanul *Pădurea rusă* (1953), al cărui personaj egocentric, Graţianski, poate fi considerat un nou Samghin…

Aleksandr Fadeiev l-a numit, în 1932, pe Klim Samghin un „ultramediocru monumental”. Cei doi termeni opuşi pot fi conciliaţi. Monumental e transferul artistic al mediocrităţii de caracter. Bogăţia artistică pe baza sărăciei sufleteşti o ilustrase încă Mihail Saltîkov-Şcedrin, prin Iuduşka Goloviov…

Klim este mediocru, „de mijloc”, indeterminat, pe multe planuri: prin capacităţi – în raport cu alţi intelectuali – potrivit iluziilor – ca focar în amintitul „sistem de oglinzi”.

Iată începutul cărţii: „Lui Ivan Akimovici Samghin îi plăcea tot ce era neobişnuit […]”; şi, pentru că s-a săturat de atâţia Ivani şi Vasili, vrea să-i dea fiului său „un nume mai rar”. Hristofor? Kiril? Vukol? Nikodim? Samson? („Poporul are nevoie de eroi. Dar… să mă mai gândesc.”) Leonid? („Poate.”) În ultima clipă alege Klim: „Nume din popor, fără pretenţii”. „Samghinismul” e definit din prima pagină prin tendinţa de a fi original, unic, altfel decât nenumăraţii Ivani – şi teama de consecinţe, refugiul în cenuşiu, indefinit, ambiguu. Klim, remarcă Lunacearski, este un nume artificial, care sună sec, sărac, amintind de „*klin*” (= pană, ic), iar Samghin este un derivat din *sam, samost'* (= eu singur, eu însumi), sugerând dorinţa de a te sprijini numai pe tine însuţi, de a fi original cu tot dinadinsul. Ceva în genul termenului englez *selfish*.

Klim e macinat între setea de originalitate şi frica de a se defini. În majoritatea cazurilor tace sau răspunde imprecis, ca să pară profund. Uneori scapă de autocontrol şi – furat de beţia banală sau de aceea a cuvintelor – îşi dă în vileag egoismul, ca în prima ieşire făţişă, de la Premirova, împotriva lui Kutuzov: „Poporul singur nu face niciodată revoluţie; îl împing conducătorii”; „Dar chiar după doctrina dumitale, Kutuzov, nu poţi râvni la rolul de conducător. Marx nu îngăduie asta: nu există conducători, istoria o fac masele. Lev Tolstoi a dezvoltat această idee greşită, mai pe înţelesul tuturor şi mai simplu decât Marx. Citeşte *Război şi pace*” (I, 273). Sau în discursul rostit la Leonid Andreiev, după plecarea bolşevicului Lavruşka: „Noi, intelectualii, aristocraţii spiritului, aristocraţii *demos*-ului, ar fi trebuit să ne aflăm în frunte, cu toţii, fără să ne împărţim în partide, să alcătuim o forţă unică, culturală şi politică, dar mai ales o forţă culturală” (IV, 590–591). De regulă, îl caracterizează însă prudenţa, imprecizia, situarea „la mijloc”. La el totul apare estompat. Este ca o meduză, rece, gelatinos, inform, incolor, scapă printre degete. Definirea lui trebuie să pornească tocmai de la această natură nedefinită; precizarea caracterului – de la

imprecizia acestuia. „Lipsa de caracter” nu e atât o judecată de valoare, cât un *fapt*, care decurge – tot potrivit lui Lunacearski – din lipsa unei *dominante*, care să închege varietatea impresiilor şi a ideilor.

Samghin e difuz, eclectic, ascuns. El preia câte ceva de la fiecare om de felul său, parţial şi în ascuns. Rezultatul este un hibrid greu depistabil. Dronov îşi manifestă nemascat şi agresiv ura faţă oameni, goliciunea sufletească şi carierismul. Tomilin parcurge drumul de la agnosticism şi subiectivism (în combinaţie cu vulgaritatea) până la extremismul clerical. Nehaieva reprezintă decadentismul, Zotova – mistica. Scepticismul e stihia lui Igor Turoboiev. Lidia ilustrează patologia sexuală, apoi moralizarea bigotă. Bezbedov e culmea filistinismului. Berdnikov îşi afişează agresiv agresivitatea. Unele persoane din anturajul lui Klim poartă şi ele măşti, dar nimeni altul nu le contopeşte în asemenea măsură cu faţa adevărată încât să nu le mai poţi distinge.

Samghin adoptă toate concepţiile şi le neutralizează eclectic: *aurea mediocritas*. Comportându-se mai moderat decât tovarăşii săi de drum, în fond le e identic. E mai puţin radical ca individualist, mistic, retrograd – dar mai respingător…

Isterica Lidia măcar suferă în deşertul senzualităţii aride, acceptată de partenerul ei ca singura valabilă. „E imposibil ca pentru asta să fi pierit Romeo, Werther, Ortiz, Julieta, Manon!” (I, 554); „După tine totul se reduce la moşit? Atunci unde-i poezia? De unde vine poezia?” (I, 564).

Principalul stimul pentru Klim în legăturile sale amoroase e amorul propriu, dorinţa de a se afirma şi pe această cale, de a-şi confirma pretinsa originalitate. Începând cu Margareta, legătura aranjată de mama grijulie şi pe banii ei, terminând cu Elena, întreţinuta unor persoane simandicoase, el nu e mânat de sentimente, ci îmbină brutalitatea instinctuală cu desconsi-derarea femeii în pretenţioase buchete verbale. Singura parteneră pentru care simte afecţiune e delatoarea Nikonova, a cărei profesie coincide propriei sale porniri tainice.

Eclectica fluidă şi confuză e inferioară componentelor ei, posibil viguroase. Autorul o denunţă pe Zotova, dar nu neagă valorile ei potenţiale,

frumuseţea ei călcată în picioare. Marina are un caracter degradat, totuşi viguros, cu o gândire robustă. Răzvrătirea neurastenicului Liutov, inconsistentă, dovedeşte totuşi refuzul de a se acomoda oricărei josnicii. Marina şi Liutov îi sunt superiori lui Samghin: dezagregarea lor are accente tragice, pe câtă vreme Klim va sfârşi – potrivit ultimelor [*Însemnări răzleţe*] – ca „Un sac de oase", „Un sac murdar, umplut cu lucruri murdare şi colţuroase" (IV, 646–647). Schiţata lui moarte, în aprilie 1917, e receptată cu satisfacţie. Zotova şi Liutov sfârşesc dureros, în alte condiţii şi-ar fi putut realiza calităţile, de care, fără îndoială, dispuseseră. Lui Klim îi e groază de exclamaţia „Regele e gol!", aceasta e cauza autocenzurii chinuitoare la care se condamnă. Întreaga sa existenţă o otrăvesc recunoaşterile de acest fel. Nimicnicia i-o înţeleg prietenii, duşmanii, el însuşi – când, în dedublare, al doilea Samghin îl contemplă pe primul, cu o luciditate trecătoare, care naşte noi mistificări.

Romancierul însumează, potenţator, criticile „străine". Dar foloseşte rar demascarea propriu-zisă, de obicei recurge la satira ascunsă în ţesătura relatării reci, detaşate. Viaţa însăşi smulge pe rând măştile lui Samghin, probează contrariul aparenţelor, natura iluzorie a căii preferate, „de mijloc". Interesul bolnăvicios de sine patronează umila plagiere a altora. Setea originalităţii cu orice preţ îl îneacă în platitudini. Goana după himericul „altfel" îl face „la fel".

Klim vrea, dar nu poate să scape de oameni. Viaţa îl persecută continuu, ca un coşmar de nebiruit. Un laitmotiv central este raportul dintre real şi ireal – închipuit, născocit –, mistificarea acestui raport în conştiinţe. „În acest moment – îi comunică autorul lui Stefan Zweig, pe 15 martie 1925 – scriu despre acei oameni care ştiu să-şi născocească o viaţă, să-şi autonăscocească o viaţă, ca nimeni altul."

În copilăria lui Klim se şterg treptat graniţele dintre adevăr şi neadevăr, ele îşi schimbă locul şi se confundă. Falsificările sunt pregătite psihologic. „Ba uneori i se părea că tatăl său născoceşte şi cuvintele, şi faptele pe care i le pune în seamă, şi că le născoceşte anume ca să se laude cu el, feciorul lui […]" (I, 14). „Dar nu, tatăl nu născocea nimic, căci şi mama spunea despre

Klim că are multe trăsături neobişnuite […]” (I, 15). „Iar el va trebui să născocească mereu câte ceva, căci altfel nimeni dintre cei mari nu-l va mai lua în seamă şi va trăi ca şi cum nici n-ar fi […]” (I, 17). „Foarte de timpuriu, Klim începu să observe că în adevărurile celor mari era ceva fals, născocit” (I, 21).

Cuvântul „născocire” revine în zeci de variante. Toată viaţa din jurul lui e un şir de născociri, iar născocirile sunt însăşi viaţa. Ceea ce vede cu ochii lui e declarat „scorneală”, iar minciunile lui Dronov i se par adevărate. Generalizarea îi aparţine lui Tomilin: „[…] ceea ce se consideră drept complicat în caracterul omului, de multe ori, este numai născocirea lui, jocul lui. Aşa, bunăoară, femeile…” (I, 64). În viitor, Klim va căuta perseverent să spulbere această „născocire”, reducându-şi cunoscuţii la elemente banale, care adesea se dovedesc a fi fost născocite de el. În cele din urmă, ajunge la concluzia că toţi din jur mint, deci el trebuie să procedeze la fel.

Teza de la sfârşitul primului capitol: „Dar a fost oare vreun băiat? Poate că nici n-a fost!”, o pregăteşte întreg capitolul. Cu mult înaintea morţii lui Boris, Klim comentează astfel ultima născocire a lui Dronov: „De ce m-ai minţit că ai o mătuşă vrăjitoare? Tu n-ai avut nici o mătuşă” (I, 43). Uneori Klim spune: „Asta n-a fost aşa!”, iar surprinzând idila mamei sale cu Varavka, exclamă: „Mi s-a părut că era cineva aici…” (I, 71). În viitor, Samghin va căuta să se convingă că fenomenele care-l nelinişte sc „n-au fost”!

„Omul e liber numai atunci când e absolut singur.” Motoul însemnărilor sale îi ghidează întreaga viaţă. Prin ironia sorţii (şi voia autorului), el devine însă „un spectator fără voie” al întâmplărilor din jur. Scriitorul transformă un individualist în personaj central din existenţa ţării. Istoria e răsfrântă în conştiinţa unui eu izolat de istorie.

Din acest punct de vedere, Klim Samghin e rudă cu Leopold Bloom, eroul antieroic din *Ulise*, romanul lui James Joyce. „Samghinismul” e înrudit cu „bloomismul”. Dar însingurarea poate fi redată schimbător, „dinăuntru” ori „dinafară”. Variantele se îmbină în proporţii variate. Criza

personalităţii e privită când satiric, când prin identificare, chiar dacă una parţială şi apoi retractată.

Noile „odisei” îl reafirmă şi îl reneagă pe Homer. Le străbate câte un personaj mai mult sau mai puţin meschin. Replica la epopee e şi nu e epopeică: un roman-antiroman.

5

Gorki a fost obsedat de cuprindere. Această dorinţă şi-a mărturisit-o deseori. Îi scria, pe 23 martie 1926, lui Aleksandr Voronski: „Trebuie să zugrăvesc toate clasele, «curentele», «tendinţele», întreaga agitaţie infernală de la sfârşitul veacului şi începutul celui de al XX-lea! Dacă toate acestea nu-mi reuşesc – îmi scot ochii cu tocul!”.

Romanul evocă principalele evenimente dintr-o lungă perioadă istorică, multe orientări de gândire care se succed în acest răstimp. Întinderilor temporale li se adaugă cele spaţiale, diversitatea mediilor sociale şi geografice. Sunt patruzeci de ani de istorie intelectuală şi politică. Formula „panorama dinamică a mai multor decenii” cuprinde verigile: istoria – istoria ideilor – istoria intelectualilor liberali şi bolşevici.

Existenţa şi predispoziţia „maselor” sunt mereu prezente în simţămintele lui Samghin, dar şi contemplate nemijlocit. Lumea lui Samghin o completează antinomic lumea lui Kutuzov. Cea dintâi, prioritară, îşi cedează locul, când şi când, celei din urmă. Inversarea are loc mai ales în timpul revoluţiilor din 1905 şi februarie 1917 – cu aceasta din urmă ar fi vrut scriitorul să-şi încheie cartea.

„Poporul nostru e paşnic, nu-i place să işte singur răzmeriţe […]” (II, 40). Părerea istoricului Kozlov, enunţată pe un ton autoritar, o infirmă evenimentele ulterioare. Klim speră în dreptatea lui Kozlov, dar constată treptata radicalizare, trecerea de la nemulţumire la răzmeriţă, la răscoală, la revoluţie. Dărâmarea zidurilor cazărmii este de două ori simbolică, prevesteşte sfârşitul regimului, iar martorul, deşi animat de dorinţa de a fugi, se apropie instinctiv de locul catastrofei.

Klim ia contact cu diverse cercuri revoluţionare, cu exponenţii păturilor sociale nemulţumite. La Moscova el îi întâlneşte pe elevii narodnicului Marakuiev: pe lucrătorul Dunaiev, viitor colaborator al lui Kutuzov, pe lăcătuşul Varaksin, iconarul Odinţev, sculptorul în lemn Fomin. „Îl enervau deopotrivă grosolănia şi obrăznicia întrebărilor pe care le puneau, incultura şi zâmbetele cu care încuviinţau spusele lui Marakuiev” (II, 100).

La debarcaderul Sibirski de pe Volga, Klim vede hamalii spătoşi, voinici, înşiraţi ca furnicile, golind calele şlepurilor şi vapoarelor. Speriat de dârzenia lui Mihailo, cel în cămaşă roşie, el caută să se liniştească, explicându-i Varvarei că poetul Nikolai Nekrasov a exagerat suferinţele hamalilor, munca lor nefiind chiar atât de grea. „Şi-l mai încurca şi hamalul în cămaşă roşie, care îi stăruia în minte ca o pată neplăcută. Îl întovărăşea parcă pretutindeni: ba lua chipul unuia dintre marinarii de pe vapor, ba al unui vătaf de la debarcaderul prăfuitei Samara, ba al unui călător de la clasa a treia, care stătea la pupă şi mânca nuci, spărgându-le într-un fel cu totul original: punea nuca între măsele şi îşi repezea una cu podul palmei în falcă, iar nuca se făcea zob. Toţi aveau aceiaşi ochi batjocoritori ca şi hamalul şi cu aceeaşi îndrăzneală erau gata să facă ori să-i spună o obrăznicie” (II, 316–317).

Procedeul suprapunerii impresiilor cu scopul amplificării dimensiunilor revine frecvent. În conştiinţa lui Klim, cazuri individuale se confundă, se însumează. Pe sufletul lui pune stăpânire groaza şi ura.

Cazacul Ivan Kalmîkov nu vrea să îndeplinească ordinul capitalistului Trifonov: „N-am chef să-ţi fac pe plac, Vasil Vasilici, tărăgăna cazacul nepăsător […]” (II, 321). Klim conchide că revoluţionarii se bazează pe oameni ca Ivan, ca ţăranul care sparge nucile între dinţi, ca hamalul de la debarcader. La ţară, sătenii cu care discută îl privesc ca pe o fiinţă fără rost, de neînţeles. Speră ca aceştia să nu treacă de partea revoluţionarilor – până la scena din Tarasovka, descrisă amănunţit, când ţăranii, conduşi de fierari, sobari, tâmplari, sparg magazia cu pâine.

Majoritatea scenelor de masă au loc la Moscova şi Petersburg. Klim asistă la demonstraţii muncitoreşti, adunări sub zidul Kremlinului,

susţinerea studenţilor de către muncitori. Alături de schiţe individuale, Gorki insistă asupra portretelor colective. Samghin reuşeşte tot mai greu să alunge coşmarul revoluţiei iminente. „Masele întunecate de oameni îi înviară în aducere-aminte. Vedea sutele de mii de oameni de pe câmpul Hodînka zbuciumându-se ca nişte valuri, de-ţi părea că se îndoaie pământul sub ele, şi îşi aminti cum s-a gândit atunci că dacă forţa aceasta uriaşă s-ar fi abătut asupra Moscovei, ar fi prăpădit oraşul, făcându-l praf şi pulbere. Zeci de mii de muncitori se duceau la ţarul de bronz, bunicul celui tânăr şi cu ochi albaştri, care, săltând pe pernele trăsurii, trecea în goană prin urletul a mii de oameni, cărora le zâmbea cu vinovăţie. Poporul ridica clopotul, trăgând de frânghii şi opintindu-se ca şi cum ar fi vrut să răstoarne clopotniţa. «Întreaga obşte» spărgea lacătul de la uşa hambarului de grâu. Ţăranul cu picior de lemn prindea un peşte închipuit. Alt ţăran întreba neîncrezător: «Dar a fost oare vreun băiat? Poate că nici n-a fost!...». Ţăranii aceştia doi aveau parcă în ei ceva alegoric şi liniştitor. Poate că toţi oamenii încearcă să prindă un somn închipuit, convinşi că somnul nu există, dar ascunzându-şi asta unul altuia?...” (II, 442–443).

Radicalitatea sporeşte, comparând 9 ianuarie cu demonstraţia de pe strada Tverskaia. Vuietul sutelor de glasuri încrezătoare în bunăvoinţa ţarului i se pare lui Klim mai armonios şi mai catifelat decât gălăgia mulţimii care se îndreaptă spre monumentul bunicului ţarului, decât muncitorii mergând la Kremlin parcă în silă. El salută, ca pe un eveniment înălţător, împăcarea poporului cu ţarul, dar e readus la realitate de uciderea bătrânului fochist şi a tovarăşilor săi, retragerea muncitorilor sub atacul cavaleriei şi cuvintele lui Kutuzov: „Păi de asta sunt şi făcute armele, ca să tragă în oameni. Iar armele, după cum se ştie, sunt făurite de muncitori!” (II, 625).

Tipografii cu faţa cenuşie, muncitorii de la tramvaie şi căile ferate se îndreaptă acum într-alt fel spre inima Moscovei, decât credulii lor fraţi din Petersburg. „Cercetă [Klim] de aproape înfăţişarea oamenilor: nici o deosebire faţă de aceia care, în urmă cu trei ani, se îndreptau agale spre Kremlin, la monumentul lui Alexandru al II-lea. Da, chipurile erau aceleaşi,

dar oamenii alţii. Nu semănau nici cu muncitorii care mergeau după Gapon la Nicolae al II-lea. Era cu neputinţă să înţelegi după cine merg şi ce anume i-a pus pe drum. Înaintau tot domol, aşa cum merg ţăranii, legănându-se, fără steaguri roşii şi cântece revoluţionare. Şi nu se afla printre ei nici un Kornev, cu toate că intelectuali nu erau puţini. Ca *domni explicatori* ce sunt, ei ar fi trebuit să meargă în fruntea muncitorilor, şi, când colo, iată-i împrăştiaţi peste tot, în masa mulţimii, ca grăunţele de mac pe coaja unei franzele" (II, 680).

Muzica e deseori prezentă în scrierile lui Gorki. În *Viaţa lui Klim Samghin* sunt frecvente cântecele de masă. Schimbările din psihologia populară sunt, de pildă, ilustrate prin intonarea felurită a celebrei *Dubinuşka*. Prima dată îl intonează săpătorii de la construcţia unei căi ferate. Cântecul cunoscut din copilărie sună „ca dangătul trist al clopotelor în postul mare" (II, 237), dar e o tristeţe mângâietoare, sugerând veşnicia lucrurilor, neputinţa de a le schimba. *Dubinuşka* poate fi însă interpretată şi altfel. Hamalul în cămaşă roşie este şi solist al cântecului – „pe când aici ritmul ei vioi se impunea poruncitor, cuvintele-i cunoscute păreau noi şi stârneau parcă un simţământ de nelinişte" (II, 313). Samghin încearcă din nou să-şi găsească un refugiu: cuvintele sunt aceleaşi, numai altfel spuse, iar cuvintele in genere nu pot schimba nimic. Iluziile îi sunt însă definitiv spulberate cu cea de a treia ocazie, când, în interpretarea lui Feodor Şaliapin, *Dubinuşka* răsună ameninţătoare, încremenindu-l pe ascultător. Cântăreţul transmitea celor prezenţi „esenţa cea mai adâncă a sufletului lui, şi esenţa aceasta era răzbunarea împotriva ţarului, împotriva boierilor – o răzbunare fără milă, răcnită de un titan" (II, 696–697). Şi în atmosfera aceasta de groază pentru Samghin, în mintea lui răsare din nou galeria chipurilor înspăimântătoare, întâlnite cu diverse prilejuri: sobarul din sat, hamalul de la debarcaderul Sibirski, cazacul care stătea pe ţărmul mării pe parcă aşezat la o masă, figura fochistului de lângă podul Troiţki din Petersburg.

Partea se sfârşeşte cu scena înmormântării lui Bauman. Uciderea conducătorului cimentează solidaritatea muncitorilor. Uriaşul cortegiu, pe

care Klim şi-l reprezintă ca pe un terifiant Leviathan, intonează *Voi jertfă căzut-aţi*. Marşul funebru vibra în ritmul mişcării compacte a mulţimii; sute de oameni îl cântau amestecat, repetând parcă aceleaşi cuvinte. „Klim Samghin simţea însă lămurit armonia lăuntrică a acestui cor uriaş, monstruos, armonie care făcea să nu se observe lipsa clerului, a dangătului clopotelor şi a tot ce, de obicei, înfrumuseţează o înmormântare” (II, 712). La înmormântarea lui Bauman participă Kutuzov, Dunaiev, Poiarkov, Aleksei Goghin, Liubaşa Somova, cu toţii – membri ai partidului social-democrat (bolşevic). Prin numele lui, primul e cu deosebire predestinat a fi conducător.

În fiecare dintre cele unsprezece întâlniri ale lui Klim Samghin cu Stepan Kutuzov, acesta este altfel travestit, potrivit prevederilor conspirative. Student cu o barbă ţărănească stufoasă, negustor într-o haină de dril, cu o şapcă albă şi un mic geamantan, meşter de breaslă într-un costum medieval, *a la* Hans Sachs, inginer al căilor de comunicaţii, purtând cizme sure de pâslă, cusute cu piele ca un negustor de la ţară, sau o vestă suedeză de piele ca muncitorii feroviari, ori numai o tunică făcându-l să semene cu un mecanic de locomotivă: iată principalele ipostaze în care îşi face apariţia. Ele sunt alese pentru a-i evidenţia comportamentul şi caracterul. Veşmintele concordă cu înfăţişarea cam greoaie, faţa lată îndărătnică, ochii cenuşii în care licăreşte un zâmbet ironic, vocea puternică, râsul sănătos, pentru Samghin toate insuportabile. „Sunt un om grosolan şi aşa să mă şi acceptaţi.” Pretinsa grosolănie ascunde emoţii intense. Anti-sentimental în politică, Kutuzov cântă bine şi interpretează romanţe într-o manieră sentimentală. Pe Klim îl enervează nepotrivirea. Mai târziu, când Kutuzov va intona solemn aceeaşi celebră romanţă *În zadar mă ispiteşti*, Liutov va califica zbuciumul său sufletesc ca fiind isteric, o denaturare a cântecului. Kutuzov are însă o minte lucidă şi un temperament furtunos, e necruţător şi tandru, ironic şi patetic, cu umeri de hamal şi un scris filigranat. „Lui Samghin nu-i venea să creadă că mâna grea a lui Kutuzov aşternea rândurile acelea cu litere mici şi ascuţite.”

Schimbarea costumelor, în condiţiile muncii ilegale, nu-i alterează felul de a fi. Samghin foloseşte des măşti interne, se adaptează camaleonic mediului. „«Niciodată [Kutuzov] n-o să izbutească să se deghizeze aşa încât să nu-l poţi recunoaşte», se gândi Samghin, ascultându-l” (II, 467). Kutuzov nu are vreo mască interioară, iar cele exterioare, deşi conjuncturale, îşi au semnificaţia lor. Costumul meşterului de breaslă poate fi şi concretizarea ideii lui Stepan (de după aproape 200 de pagini), potrivit căreia pe eroii de o oră ai revoltei îi vor înlocui meşte-şugarii salahori ai revoluţiei.

Kutuzov este prezentat ca un asemenea meşteşugar. Ori-ginar din mediul ţărănesc, el devine – după intuiţia lui Taghilski – exponentul unei intelectualităţi inedite. Izgonit din templul ştiinţei, pentru că predica erezii, se familiarizează cu exilul şi cu închisorile. În ochii lui Samghin, e îngust, rigid, întrucât are criterii ferme, nu e ros de întrebări inutile. Duşmanii îl consideră un om sec, unilateral, fără suflet, desconsiderând morala şi personalitatea, interesat numai de cifre şi fapte; dar se lasă vrăjit de Mozart, îi cucereşte pe Elisaveta Spivak şi pe fiul ei Arkaşa, după 14 luni de închisoare şi peregrinări în străinătate vorbeşte cu gingăşie despre Liubaşa Somova, iar pe Marina Zotova o caracterizează subtil, descifrând meandrele sufletului ei tenebros.

Dincolo de trăsăturile sale individuale, Kutuzov îndeplineşte un rol compoziţional. Apariţiile lui punctează întorsături ale confruntărilor sociale. Prima dintre ele marchează începutul mişcării propriu-zis proletare. Ele se înmulţesc în perioade de tensiune, se răresc în ani de acalmie. Pe Kutuzov îl preocupă şansele de ansamblu, nu fenomenele singulare. În disputele cu Samghin, tot nu persoana acestuia îl interesează, ci mediul pe care îl reprezintă. În schimb, Klim e tot mai crispat la apariţiile lui Stepan. La rândul lui, Gorki îi reliefează mai puţin viaţa personală decât convingerile. Accentul preconizat e limpede de la apariţia lui. Turoboiev nu poate concepe un om liber fără dreptul şi dorinţa de a-şi exercita puterea asupra celor din jur. „La ce-ar mai folosi puterea, dacă proprietatea individuală este desfiinţată? exclamă studentul cel bărbos, cu o voce plăcută de bariton şi, privindu-l în treacăt pe Klim, îi strânse mâna în mâna lui lată, rostindu-şi

numele cu o ciudă vădită: Kutuzov” (I, 220). Ideile îi preced numele, ele îl definesc pe noul venit – politic, etic, psihologic; are puţine trăsături fizice, iar pe viitorul său adversar îl priveşte fugitiv şi cu antipatie instinctivă.

Atât în scenele în care Stepan e prezent, cât şi în referirile indirecte primează opiniile şi argumentaţia. Puse cap la cap, aceste pasaje ocupă un volum redus faţă de spaţiul acordat altor figuri importante şi au un caracter eminamente abstract. Excesul teoretic e compensat prin intercalarea laconică de „culori” descriptive ori psihologice şi prin punctarea expunerilor teoretice prin câte o intonaţie, vibraţie personală, încărcătură emoţională.

În polemici, focarul e ideea revoluţiei. Când Samghin spune că nu aşteaptă să aibă repede loc, Kutuzov îl sfătuieşte: „Păi, dumneata nu sta să aştepţi; încearcă s-o faci […]” (II, 50). El se opune „răzvrătitului de frica răzvrătirii” – „revoluţionari” din plictiseală, din bravadă, din romantism, „care se grăbesc să joace drama, pentru ca să se bucure de idilă mai curând…” (II, 467–468). Formula parafrazează versul lui Lermontov: „*Kak budto v buri est’ pokoi*” – „De parcă-i linişte-n furtună”. „Samghinii” se cred revoluţionari din cauza unor necazuri mărunte şi în-tâmplătoare. „Dacă luptaţi contra autorităţii, atunci nu vă daţi în lături să staţi şi la răcoare din când în când” (II, 49).

Mixtura dulceagă nu tămăduieşte metehnele lumii contemporane. Umanitarismul liberal e ineficient. Pentru Kutuzov, şi insuccesele sunt folositoare, ele pregătesc măsuri practice mai eficiente. Minuni nu există, polarizarea forţelor e inevitabilă. Trebuie denunţată frazeologia diverşilor „prieteni ai poporului”: narodnici, „marxişti legali”, economişti, menşevici, eseri („socialişti-revoluţionari”), revizionişti. E ceea ce şi face Kutuzov.

Potrivit temei principale a romanului, el întreprinde frecvente incursiuni în cultură şi situarea intelectualului. Acesta s-ar cuveni să aleagă: „ori-ori”; să se călăuzească după logica „terţului exclus”. La sfârşitul cărţii, în faţa perspectivelor Revoluţiei din Februarie, e reluată polemica purtată cu adepţii celui de-„al treilea drum”: „Am fost întrebat: ce are de făcut intelectualitatea? E limpede: să rămână în serviciul capitalismului,

mulţumindu-se cu reformele care au să dea deplină libertate cuvântului şi afacerilor capitaliştilor. Sau, tot atât de limpede: să meargă cu proletariatul, către revoluţia socială. Sau una, sau alta. Logica exclude a treia soluţie. Psihologia însă o admite, şi tocmai de aceea, împotriva legilor logicii, există menşevicii, socialiştii-revoluţionari, şi chiar aşa-zişii socialişti-populişti" (IV, 595).

Cultura nu o periclitează „mecanizarea vieţii", tehnica modernă, ci numai cei care o slujesc în folosul burgheziei. „[…] fabricantul produce marfa, dar nu se îngrijeşte de loc de educaţia culturală a consumatorului de mărfuri, a cetăţeanului din ţara lui, pentru el consumatorul ideal este cel din colonii… În schimb, proletariatul, devenind stăpân, şi mai ales proletariatul nostru va trebui să desfăşoare o activitate extrem de largă pentru organizarea intelectuală şi tehnică a enormei sale gospodării. Pentru treaba asta se vor cere zeci, sute de mii de oameni de înaltă calificarea intelectuală ştiinţifică" (IV, 595– 596).

Kutuzov reprezintă leninismul. Ideile lui corespund, prin conţinut şi deseori prin exprimare, tezelor lui Lenin. Felul lui de a vorbi, gândi şi acţiona răsfrânge trăsături de-ale acestuia. Respingând îndoielile şi obiecţiile Marinei, el o sfătuieşte într-o scrisoare: „Lasă reveriile şi citeşte-l pe Lenin. Pe tine «te îndepărtează de el ironia sa grosolană», asta pentru că nu sesizezi patosul lui. Mulţi nu pot sesiza acest lucru, deoarece o asemenea îmbinare de patos şi ironie este extrem de rară, şi până la Ilici n-am simţit-o decât la Marat, dar nu cu atâta putere". „E uimitor Bătrânul" (numele conspirativ al lui Lenin). „El se uită în viitor printr-o crăpătură a prezentului, pe care numai el o ştie" (IV, 197). La un moment dat, Kutuzov e apostrofat ca „fantast", exact cum îl numise Herbert Wells pe Lenin, „visătorul din Kremlin".

Kutuzov se contopeşte cu Lenin şi în receptarea lui Samghin. Prin asociaţie, numele unuia trezeşte amintirea celuilalt, ca într-una din discuţiile cu Nikonova. Aproape de finalul cărţii suprapunerea devine directă: Klim şi-l închipuia pe Lenin „mai mult ca pe o voce decât ca pe un om real", iar, concret, „bolşevismul se întruchipa, pentru el, în persoana îndesată şi

imperturbabilă a lui Stepan Kutuzov”. Pentru Samghin, „vocea” bolşevicilor a luat chipul acestui om real, contopindu-se şi sub acest aspect – potrivit unei însemnări din aprilie 1917 – cu un „duşman *personal*” (IV, 646).

La începutul romanului, personajele discută despre narodnicism, socialism utopic, „plehanovism”; treptat se referă la Marx şi „marxism”. Lenin e pomenit din a doua jumătate a celei de-a doua cărţi: este citat un pasaj din articolul lui, *Încorporarea a 183 de studenţi* (1901); Kutuzov îi opune pe Lenin lui Bernstein, Liutov îl aminteşte în legătură cu aprecierea lui Zubatov, Dmitri Samghin îl aseamănă cu Neceiaev ş.a. Cele mai dese referiri la Lenin se află însă în ultima parte, când, în deceniul 1907–1917, conducătorul bolşevicilor se făcuse remarcat. După părerea lui Dolganov, Lenin n-a înţeles lecţia răscoalei de la Moscova; Inokov citează chemarea lui Lenin ca muncitorii să se înarmeze şi, aliaţi cu ţăranii, să cucerească puterea; aceeaşi idee o invocă Berdnikov: „Acum, dacă proletariatul nostru se va hotărî să-l urmeze pe Lenin şi va şti să atragă de partea lui şi pe ţăran – cea mai importantă figură a jocului – Rusia o să plesnească întocmai ca o băşică” (IV, 89) – şi aminteşte stima pe care i-o poartă însuşi capitalistul Savva Morozov; Popov vede în Lenin pe organizatorul unui nou „pugaciovism”; Taghilski cheamă la studiul concepţiilor sale; Dronov vrea să editeze o gazetă „cu Marx, dar fără Lenin” (IV, 263); Dmitri Samghin ajunge să-l venereze, deşi fratele lui continuă să-l compare fie cu Don Quijote, fie cu Atilla…

Inclusiv detaliile din urmă corespund mutaţiilor autorului însuşi. După cum ştim, Gorki şi Lenin au avut de-a lungul timpului relaţii contradictorii. Le probează corespondenţa lor între revoluţiile din 1905 şi februarie 1917. După Revoluţia din Octombrie şi în 1918, scriitorul s-a opus radicalismului bolşevic, în revista lui din Petrograd, *Novaia jizn’* / *Viaţa nouă*. Apoi a scris un articol despre Lenin (1920); ca la moartea lui să elaboreze un nou text memorialistic, *V.I. Lenin* (1924), ulterior refăcut (1930). Din Italia de sud, unde se stabilise, a întreprins două călătorii în Uniunea Sovietică (1928 şi 1929). Curând, s-a întors definitiv în ţară (1931). A ajuns captivul lui Stalin

– cum se spunea – „într-o colivie de aur”. L-a servit, dar în roman nu în mod direct. Şi-a ajutat mulţi confraţi. A murit în iunie 1936, în condiţii nu până la capăt elucidate. *Viaţa lui Klim Samghin* a rămas neterminată.

14 *Viaţa lui Klim Samghin* a fost inclusă în: M. Gorki, *Opere în 30 volume*, Editura Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1961, volumele 19–22. Traducători: Demostene Botez şi Marcel Gafton (vol. 19); Demostene Botez, Marcel Gafton şi Constantin Ţoiu (vol. 20); Demostene Botez, Marcel Gafton şi Emil Giurgiuca (vol. 21); Demostene Botez, Marcel Gafton şi Pericle Martinescu (vol. 22).

15 Întrucât, cu excepţiile de început, Gorki nu şi-a mai segmentat romanul în capitole, am recurs (pentru eventuala dorinţă de verificare a numeroaselor citate) la vechea ediţie română de *Opere*, simplificând numerotarea volumelor de acolo, publicate în traducere (1961), după cum urmează: 19 = I; 20 = II; 21 = III; 22 = IV. Aşadar, între paranteze apar, succesiv, „cartea”/„partea” (cu cifre latine) şi pagina respectivei ediţii (cu cifre arabe).

MIHAIL ŞOLOHOV – *DONUL LINIŞTIT*

Romanul *Tihi' Don / Donul liniştit* are patru „cărţi”, secţionate în „părţi” (denumirile originale, la plural: *knighi* şi *ceasti*).

Autorul a început să-şi scrie romanul în 1925. „Cartea întâi” („părţile” I, II şi III), elaborată până spre sfârşitul anului 1927, este despre viaţa căzăcimii de pe Don în ajunul Primului Război Mondial şi acţiunile armate din 1914. „Cartea a doua” („părţile” IV şi V) a fost încheiată în 1928 şi cuprinde răstimpul dintre Revoluţia din Februarie şi începutul anului 1918. „Cartea a treia” („partea” VI), scrisă între 1928 şi 1931, e consacrată Războiului Civil din 1918–1919. „Cartea a patra”, cu o lungă gestaţie – între 1931 şi 1940 –, continuă relatarea despre Războiul Civil din 1919–1920 şi prelungirea lui pe Don între 1920 şi 1922.

Aşadar, *Donul liniştit* a fost scris din 1928 până în 1940 şi acoperă deceniul 1912–1922.

Primele două „cărţi” au apărut în revista *Okteabr*, în 1928 (în ediţii separate, la sfârşitul anului, respectiv în 1929); a treia – tot acolo, în 1929 şi 1932 (de sine stătător, în 1933); a patra – în revista *Novîi mir*: VII, în 1937–1938, VIII, în 1940 (împreună, ca volum, în 1940).

În 1941, romanul a fost, pentru prima dată, integral publicat în limba rusă[16].

Autorul va obţine Premiul Nobel pentru Literatură în 1965, în principal pentru *Donul liniştit*.

1

Romanul a stârnit cele mai aprige, poate, confruntări din perioada sovietică a literaturii ruse. Părerile au fost divergente de la apariţia primei „cărţi" şi nu au contenit până târziu. Controversele s-au centrat pe evenimentele istorice narate şi pe eroul lor principal, Grigori' Melehov. De la un moment dat, ele s-au transferat chiar asupra autorului, căruia i-a fost contestată paternitatea scrierii, ipoteză nedovedită; aşadar, până la proba contrară, romanul îi aparţine lui Mihail Şolohov.

De la începutul dezbaterii s-au pronunţat în favoarea cărţii literaţi de frunte, Aleksandr Serafimovici, Maksim Gorki, Anatoli Lunacearski, precum şi un număr de recenzenţi şi, cu deosebire, cititorii. Totodată, critici din „Asociaţia scriitorilor proletari" (VAPP, apoi RAPP) au lansat opinii vehement negative. Le-au contracarat, subliniind valoarea romanului, tot mai numeroase personalităţi marcante, Aleksandr Fadeiev, Valentin Kataiev, Konstantin Treniov, Herbert Wells, Romain Rolland, Lion Feuchtwanger ş.a.

Cu deosebit interes a fost aşteptată publicarea celei de a patra „cărţi". Posibila alăturare finală a lui Grigori de bolşevici fusese invocată de la începutul discuţiilor, iar în anii premergători tipăririi finalului mulţi cititori au fost puşi să-i solicite autorului „salvarea" personajului îndrăgit. După încheierea editării, din 1940, disputa a reînceput, de rândul acesta în legătură cu deznodământul sorţii lui Grigori. Rupând sfârşitul de părţile anterioare, unii critici au decretat apariţia unui „alt Melehov", fără „drept la tragedie". Alţi comentatori s-au opus legendei despre „doi Grigori" şi au demonstrat organicitatea drumului parcurs.

Înfruntările sociale prilejuiesc căderi tragice. Aşa a fost să fie şi în *Donul liniştit*, în care tragedia e centrată pe Grigori Melehov, dar îl şi depăşeşte. Fresca luptei dintre taberele opuse e dominant tragică. Pier în mod cumplit şi „albi", şi „roşii". Şolohov nu-i huleşte pe cei dintâi, deşi ia partea celor din urmă: jertfa unor Podtiolkov, Krivoşlîkov, Bunciuk, Valet, Lihaciov, Stockman, Kotlearov…

Într-una din parantezele sale lirice, autorul deplânge ostaşul care şi-a găsit moartea pe pământul „ţării Donului”. „Iar undeva, în gubernia Moscova sau Veatka, într-un sat pierdut din marea Rusie Sovietică, mama ostaşului roşu are să primească vestea că fiul ei «a căzut în lupta împotriva gărzilor albe, pentru eliberarea poporului muncitor de sub jugul moşierilor şi capi-taliştilor…» şi-l va boci în hohote de plâns. Inima de mamă se va învălui în durere arzătoare, ochii ei stinşi se vor seca de lacrimi, şi are să pomenească întotdeauna, zi de zi, până la moarte, pe acela pe care l-a purtat în pântecele ei, pe acela pe care l-a născut în sânge şi în chinuri femeieşti şi care a căzut de mâna vrăjmaşului, undeva în necunoscutele ţinuturi ale Donului…” (VI, 46).

Romancierul o compătimeşte pe mama ostaşului roşu, dar îi va fi milă şi de Ilinişna, aşteptând în zadar o ultimă revedere cu mezinul ei. Descriindu-l pe Vaniuşka sau Siomuşka, „ostaşul” de şaisprezece ani, care, dacă n-a pierit în prima luptă sau după prima rănire, va fi instruit să-şi ucidă fraţii din gubernia Moscova ori Veatka, scriitorul deplânge faptul că Vaniuşka n-a putut să-şi dovedească „voinicia de cazac” în alte împrejurări; iar moartea timpurie a lui Siomuşka e la fel de tragică, nu numai pentru mama acestuia, ci, deopotrivă, pentru scriitor şi pentru cititor.

Romancierul focalizează acţiunea pe lupta armatelor *albe* cu detaşamentele roşii. Punctul culminant al dramei (VI–VII) este răscoala căzăcimii, condusă de ofiţeri ţarişti, ridicarea şi înfrângerea forţelor albgardiste.

Răzmeriţa din 1919 duce la pieirea multor susţinători ai ei. Bătrânul Listniţki moare de tifos în timpul retragerii, fiul său Evgheni (după spusa lui Prohor Zîkov) „se împuşcă de necaz”. Grigori comentează însă fără regret sfârşitul foştilor stăpâni ai moşiei din Iagodnoe: „îmi pare rău de atâţia oameni de ispravă, care s-au prăpădit, dar de ăştia n-are cui şi de ce să-i pară rău” (VIII,7). Cititorii pot să nu-i regrete pe Kaledin, când se sinucide, pe Gheorghidze, ucis de soldaţii proprii („Bine au făcut că l-au omorât!”, exclamă Grigori în faţa lui Kudinov – VI, 58), pe sotnicul cu aceeaşi soartă ori sfârşitul lui Kaparin, gata de orice mârşăvie („De la voi, oameni cu

şcoală, te poţi aştepta la orice” – VIII, 14) sau al lui Fomin („Asta trebuia să se întâmple odată, zise Grigori cu nepăsare” – VIII, 18). Lipseşte vreo circumstanţă atenuantă faţă de cruzimea lui Mitka Korşunov, ucigaş de mame şi copii, pe care cazaci precum Pantelei Prokofievici nu-l admit în casa lor („Noi, Melehovii, nu ne-nrudim cu călăii. Aşa să ştii” – VII, 12).

În rândul răzvrătiţilor au nimerit, totodată, numeroşi cazaci bine intenţionaţi. Romanul invocă multe cazuri: Stepan Astahov nu vrea să se înroleze şi cedează numai în faţa ameninţărilor (VI, 30); Hristonea are la început un drum similar cu al lui Ivan Alekseievici şi, ajungând pe urmă în tabăra răsculaţilor, nu conteneşte să-i deteste pe ofiţeri („Ne-au dat nişte ticăloşi, de nu mai poţi trăi de răul lor!” – VII, 18); Prohor Zîkov, ordonanţa lui Grigori, face haz de necaz în situaţiile cele mai disperate („Frumoasă viaţă mai avem, fir-ar al dracului să fie! Barem să ne bată mai repede!” – VII, 9) şi e supărat foc pe unul trecut dintr-o tabără în alta („Lighioana dracului ce eşti! Nu vezi că noi abia ne ţinem? Şi tu te predai, ne întăreşti?!” – VII, 25); cazacii care aşteaptă propria lor înfrângere (Ohvatkin: „Când au să-l dea gata pe ceh şi, pe urmă, când au să ne trântească o buşeală cu toată armata care se bătea cu cehul, atunci să vezi cum are să iasă zeama din noi!” – VI, 10) şi nu-i agreează pe ofiţerii lui Denikin („[…] un căzăcel mai prăpădit, cu sumanul ponosit, cel pe care-l beştelise ofiţerul, clătină din cap din oftă cu necaz: Iată-ne uniţi, fraţilor…” – VII, 5).

Spre finalul romanului, cazacii se îndepărtează de forţele antisovietice; dovadă reacţiile lor faţă de banda lui Fomin. Ei nu mai au poftă să se lupte („N-avem cu ce să ne răsculăm, şi n-avem de ce!”); iar văduvele îl întâmpină pe Fomin cu vorbe usturătoare („Iar răscoală? Pentru ce? Unde vrei tu să ne împingi bărbaţii, în care groapă? Câte femei n-a văduvit blestematul vostru de război? Câţi copii n-a lăsat orfani?...” – VIII, 12); un consătean îl mustră pe Grigori care „a apucat pe drumuri strâmbe” („Eu, cu mintea mea de om bătrân, aşa cred: ar trebui să isprăviţi odată!” – VIII, 13), iar bătrâna ţărancă nu vrea să-i împrumute nici măcar coasa veche şi crăpată („Dare-ar ciuma în voi, afurisiţilor!” – VIII, 16). Nimeni nu mai are nevoie

de ei, de asta se convinge nu numai Grigori, ci şi călăul bandei, Ciumakov…

Grigori *este* şi *nu este* exponentul căzăcimii. Dincolo de asemănări cu alţi cazaci, el se şi deosebeşte de ei. În in-dividualitatea lui distinctă sălăşluiesc contradicţii, oscilaţii, tendinţe variate, accentuată fiecare, fără a-şi anihila opusul. „Totuşi, dracu ştie cum, dar am pizmuit totdeauna pe oamenii ca Listniţki cel tânăr sau ca acest Koşevoi al nostru… Pentru dânşii, toate erau limpezi de la începutul începutului; dar, pentru mine, multe sunt şi acum nelămurite. Ei şi-au avut amândoi drumurile lor drepte, iar eu umblu din o mie nouă sute şaptesprezece, ba în dreapta, ba în stânga, mă clatin ca un om beat… M-am despărţit de albi şi n-am putut să mă lipesc de roşii, de am rămas aşa, ca balega pe apă…” (VIII, 7). Pe de o parte – conservatorismul patriarhal, spiritul de castă al mediului (datini de nuntă, tabăra militară, bătaia la moară cu „opincarii”); pe de alta – legătura cu Aksinia, răzvrătirea împotriva aceluiaşi mediu, fuga din sat). Pe de o parte – însuşirea artei de a ucide; pe de alta – împotrivirea faţă de inumanitate, în scena siluirii Froniei (III, 2) sau a uciderii austriacului fără arme (III, 5). Pe de o parte – prejudecăţi naţionaliste; pe de alta – radicalizarea printre grozăviile şi nenorocirile războiului. De o parte – influenţa „autonomistului” Efim Izvarin; pe de alta – a potcovarului ucrainean Andrei Garanja ş.a.m.d.

Dezbinarea lăuntrică macină sufletul multor cazaci, precum al lui Pantelei Prokofievici, gata să prade avutul altuia, dar îndrăgostit de munca sa, despot cu Ilinişna, dar înţelegător faţă de suferinţele Nataliei.

În caracterul şi acţiunile lui Grigori coexistă permanent trăsături adverse. El omoară ostaşii roşii şi îi urăşte pe ofiţerii proprii; în faţa mustrărilor lui de conştiinţă se refugiază în petreceri amare. După uciderea marinarilor, recunoaşte că a depăşit limita admisă şi nu-şi va mai putea răscumpăra vinovăţia: „Pe cine am tăiat?! Şi se zvârcoli, pentru întâia oară în viaţa lui, scuturat de un acces îngrozitor, scuipându-şi cuvintele împreună cu spuma care i se ivi pe buze. Fraţilor, pentru mine nu-i iertare! Omorâţi-mă, pentru dumnezeu… dumnezeii… Luaţi-mi viaţa!” (VI, 44). În capitolul

următor (45) îi eliberează însă pe deţinuţii din Vioşenskaia; la ştirea răscoalei regimentului „Serdobsk” vrea să-i scape pe Ivan Alekseievici şi pe Mişka Koşevoi (crezând că şi acesta e prins); iar acasă îl cuprinde un sentiment de scârbă şi mânie în faţa ucigaşei bete: „Apoi făcu un pas, îşi puse tocul potcovit pe obrazul Dariei, pe care se zăreau semilunile negre ale sprâncenelor lungi, şi scrâşni cu vocea răguşită: – Vvvi-pe-ră!” (VI, 56).

Grigori însuşi este tot mai des comparat cu un lup, iar la ultima lor întâlnire, Aksinia observă, mâhnită, cât de mult se schimbase: „Ceva aspru, aproape brutal, pândea în zbârciturile adânci dintre sprâncenele iubitului, în cutele de la colţurile gurii, în umerii obrajilor, care se desenau mai osoşi…” (VIII, 17).

Autorul îşi obligă eroul să-şi îndure calvarul până la capăt, până nimereşte printre bandiţi. Grigori sfârşeşte prin a fi înfrânt definitiv şi pe toate planurile. Sentinţa este fără apel. Totuşi, cititorii care i-au cerut pe parcurs romancierului să-l izbăvească pe Grigori se bazau pe omenia lui neirosită până la capăt. Aksinia îi spune lui Mişatka, atunci când copiii nu vor să se mai joace cu el, fiu de bandit: „Tatăl tău nu e bandit. E numai aşa… un om nenorocit!”. Replica vrea să liniştească copilul tulburat; cititorul o simte îndreptăţită. Da, Grigori este un om nenorocit – de capcanele istoriei şi de propriile slăbiciuni. Până şi pe treapta cea mai de jos, el se deosebeşte de restul bandei. Stârneşte mila, fiindcă este altfel decât Kaparin, Fomin, Ciumakov…

Multe nu pricepe acest „cazac fără carte”, totuşi înţelege câte ceva în căutările sale disperate, cu preţul vieţii unora dintre apropiaţi, mai ales al Aksiniei. Grigori este o figură tragică nu numai pentru că, om valoros, se rătăceşte iremediabil, ci şi fiindcă realizează acest lucru, este capabil să-şi aprecieze deruta: „Am de ales, ca în basmul celor trei viteji la răspântie; dacă mergi la stânga, pierzi calul; dacă mergi la dreapta, pierzi viaţa… Sunt trei drumuri, şi nici unul nu duce la nimic bun…” (VIII, 11). Tragedia i-o accentuează ratarea, fără drum de întoarcere.

În jurul lui sunt cazaci de toate felurile. Mişka Koşevoi alege drumul revoluţiei, Mitka Korşunov pe cel opus, Prohor Zîkov este, succesiv, ba de

partea lui Korşunov, ba de cea a lui Koşevoi, în cele din urmă favorabil muncii paşnice: „Ar trebui să vezi cum au muncit toată vara: cum au făcut stoguri de fân şi cum au strâns grânele până la cel din urmă bob, de le-au ieşit spumele, iar la arat şi la semănat dau zor de parcă s-ar pregăti să trăiască o sută de ani!” (VIII, 7).

Grigori nu este nici Mişka, nici Mitka, nici Prohor. Drumul lui îi aparţine în exclusivitate: presărat cu bune intenţii, dar ratându-şi pe rând şansele. Soarta lui ne apare ca inexorabilă şi cumplit de nedreaptă.

Donul liniştit poate fi numită o „epopee tragică” în mare măsură datorită lui Grigori Melehov, prin chiar situarea sa în centrul vâltorilor, prin trecerile dintr-o tabără într-alta, implicit datorită contactelor cu oameni de toate felurile. Căutarea unei căi „de mijloc” stabileşte legătura compoziţională între extreme. Grigori corelează medii, evenimente, personaje, unifică diversităţile.

El e totuşi o parte din întreg. Ansamblul îl compun dilemele căzăcimii în războaie, revoluţii şi revolte, pe parcursul unui deceniu însângerat.

2

Ce rol au comuniştii în *Donul liniştit*? Unul mai sporadic decât în *Pământ desţelenit* („cartea întâi”, 1932; „cartea a doua”, 1959–1960), roman în centrul căruia se situează Davîdov, Nagulnov şi Razmiotnov. În *Donul liniştit* nu întâlnim un personaj comparabil ca pondere cu Davîdov, trimisul muncitorimii leningrădene la Gremeacîi-Log. De astă dată, acţiunea nu e limitată la satul Tatarskaia, nici măcar la regiunea dimprejur. Suntem purtaţi de la graniţa austriacă, prin Petrograd, Moscova, Novocerkassk, Rostov, Ţariţîn, Millerovo, Vioşenskaia, Karghinskaia, Ust-Hopiorskaia, Belaia Glina, Novorossiisk etc. În aceste peregrinări întâlnim şi comunişti. Mulţi au o singură apariţie, fulgerătoare ca timp şi intensitate. Unii figurează cu numele, altora le lipseşte chiar şi acest semn distinctiv (comisarul militar din Oriol, interogat de polcovnicul Andreianov, sau ostaşul roşu prins de oamenii lui Fomin).

Exemplific variantele. Apariţia lui Lihaciov este impresionantă în laconismul ei (VI, 30–31). Întâlnirea cu unitatea lui Grigori, interogatoriul purtat de Suiarov, de o „fioroasă blândeţe”, şi uciderea lui de către răsculaţii ce se declarau „împotriva împuşcăturilor” e o lectură de câteva minute. Portretul sumar ia sfârşit astfel: „Mergea în faţa însoţitorilor călări, călcând uşor pe zăpadă şi încruntându-şi sprâncenele scurte şi late. Dar când ajunse în pădure şi trecu pe lângă un mic mesteacăn alb, zâmbi voios, se opri, se ridică în vârful picioarelor şi rupse cu braţul sănătos o creangă cu mugurii cafenii, umflaţi de seva dulce a lui martie; abia simţită, mireasma lor făgăduia înflorire, viaţa ce se întorcea ca şi soarele… Lihaciov îşi vârî în gură mugurii umflaţi şi-i mestecă, privind cu ochii împăienjeniţi arborii înseninaţi, treziţi la viaţă după lunile de ger, şi un zâmbet tremură în colţul buzelor rase. Muri chiar cu aceşti muguri striviţi în gură […]” (VI, 31).

Câteva capitole mai departe (VI, 40) apare fugitiv strungarul moscovit, care şi-a poruncit sieşi să nu-i fie niciodată frică. Discuţia cu Stockman şi povestea cu podul ce trebuia aruncat în aer ocupă două pagini, dar rămânem cu ochii povestitorului, de un castaniu-deschis, la început cu privirea iscoditoare şi oarecum piezişă, licărind în ea o luminiţă mai caldă la ştirea că vecinul lui este tot muncitor.

Dinăuntru ne este prezentată anume viaţa cazacilor de pe Don. Ea este prin excelenţă patriarhală, multă vreme neatinsă de influenţa revoluţionarilor. În prima parte din roman aceştia sunt inexistenţi. În a doua parte, prin Stockman şi cercul său, prin 1912, această influenţă începe să se facă simţită şi în mediul căzăcesc, pentru ca, în partea a treia, consacrată războiului mondial, să se accentueze. Aici apar şi comunişti, în trei capitole, de început, mijloc şi sfârşit: arestarea şi interogatoriul lui Stockman (III, 1), apariţia voluntarului Bunciuk, „un cazac rusificat”, „simplu muncitor” şi „expert” în probleme militare (15) şi discuţiile ucraineanului Garanja cu Grigori (23).

După acţiunea generalului Kornilov (IV), revenim în staniţele căzăceşti, ridicate de partea *albilor*. În aceste condiţii, adepţii armatei roşii au o pondere limitată. Totuşi, nu sunt absenţi. În izbucnirea şi succesele

răscoalei (VI) sunt introduşi şi Stockman, Ivan Alekseievici, Mişka Koşevoi. Apoi (VII) se destramă şi armata albă, şi familia Melehov – fără vreun comunist, ci doar cu scurte pasaje consacrate revoluţionarilor, precum în scena muzicanţilor prizonieri, prilej pentru a confrunta imnul ţarist cu *Internaţionala* (7).

Pier Stockman, Valet, Kotlearov. Cel mai talentat dintre elevii lăcătuşului, Mişka Koşevoi, ridicat din rândurile căzăcimii sărace, rămâne în viaţă şi, în ultima parte a romanului (VIII), participă la edificarea visată de învăţătorul său. Caracterul lui Mişka e înfăţişat în detalii, în viaţa personală (raporturile cu Ilinişna, căsnicia cu Duniaşka, numită de el tandru „Evdokia Panteleievna”) şi în activitatea obştească (fie ca preşedinte al Comitetului revoluţionar sătesc, fie în acţiunile faţă de Kirill Gromov). Mişka are calităţi şi o asprime rigidă. Nu-l înţelege pe Grigori după ce acesta revine acasă. E limitat în porniri şi argumente. Într-un mediu ostil, angrenat în războiul fratricid, e neînduplecat la rândul lui. Cu mult înaintea conflictului decisiv cu Mişka, Grigori întâlnise neîncredere şi la ostaşul roşu Aleksandr Tiurnikov, urându-i pe ofiţerii albi care, la Lugansk, sub ochii lui, îi omorâseră mama şi sora…

„Linia Stockman–Koşevoi” rămâne un pilon epic în arhitectonica romanului. Ea susţine îndeosebi părţile centrate pe evenimentele politice din şi în jurul satului Tatarski (II–VI–VIII). Corelativ apare cel de al doilea pilon ajutător, pe care – prin aceeaşi aproximaţie – l-aş numi „linia Bunciuk”. Desfăşurarea sa are loc în „cartea” a doua (IV–V), cu pregătiri încă de la sfârşitul primei „cărţi” (III). Cele două „linii” interferează, de pildă, prin Ivan Alekseievici Kotlearov, care, între două colaborări cu Stockman, joacă un rol activ, ca şi Bunciuk, în acţiunile antikorniloviste (IV, 15, 17).

A doua „carte” din *Donul liniştit* interesează şi prin natura ei distinctă. Într-un roman de factură tradiţională ea ar constitui un corp străin. Prezenţa lui Grigori şi a familiei sale este aici sporadică. Povestea Aksiniei, întreruptă la sfârşitul „cărţii” anterioare, va fi reluată doar în cea ulterioară. Conflictele intime, familiale, sunt temporar reduse, iar atenţia principală e

concentrată asupra unor evenimente istorice: răscoala generalului Kornilov, evenimentele de la Petrograd din preajma Revoluţiei din Octombrie (IV), extinderea Sovietelor pe Don, soarta conducătorilor căzăcimii revoluţionare, Feodor Podtiolkov şi Mihail Krîvoşlîkov (V). Pentru un roman clasic, e o paranteză uriaşă, insuficient legată de viaţa eroilor principali. Nu ne aflăm însă într-un „roman de familie”. Soarta lui Grigori e subordonată destinului ţării.

După Kornilov urmează Denikin. Îl susţine o mare parte a căzăcimii, iar cei care i se opun se radicalizează. Perspectivele se conturează încă de la conflictul lui Listniţki cu Ivan Lagutin (IV, 12). Înfocat adept al lui Kornilov, Listniţki, trece în slujba lui Denikin; înfrânt, se sinucide. Cazacul Lagutin, membru în comitetul revoluţionar al regimentului, comandă sotnia aflată alături de marinarii Balticii, apoi devine unul dintre colaboratorii lui Podtiolkov…

Scriitorul îşi mută deseori acţiunea dintr-o tabără într-alta. Restrânge sau lărgeşte diverse prezenţe pe măsură ce-şi deplasează obiectivul. În „cărţile” a treia şi a patra – cum spuneam –, el descrie cu precădere lupta *albilor* cu roşii şi, în cadrul ei, tragedia lui Grigori. Dimpotrivă, „cartea” a doua evocă mediul revoluţionar. Comuniştii apar mai des în efortul lor de a cuceri Donul, în prima jumătate a anului 1918. Dacă în „partea” premergătoare (IV), celor două tabere le revine un loc aproape egal, aici (V) este prezentată, pentru singura oară, lupta *roşilor* cu albii.

Cu aceste prilejuri, materialul istoric pătrunde în roman pe alocuri prea direct, unele fragmente au caracter de reportaj, de cronică, anumite verigi ale acţiunii nu sunt suficient înlănţuite. Au fost relevate şi deficienţe în mlădierea caracterelor lui Podtiolkov şi Krivoşlîkov, conducătorii organelor sovietice de pe Don. Supunându-se criticilor, Şolohov le-a adus amândurora modificări târzii; n-a reuşit să facă din Krivoşlîkov o prezenţă suficient de expresivă, dar a întărit figura lui Podtiolkov în diverse capitole (din V): întâlnirea cu Grigori (2), alegerea, la Congresul din Kamenskaia, în fruntea Comitetului militar revoluţionar (8), cuvântarea la mitingul de la gară (9), plecarea la Novocerkassk şi înfruntarea cu guvernul Donului (10),

conflictul cu Grigori şi uciderea lui Cerneţov – în ultima redactare, fără cruzimea variantei premergătoare (12) –, marşul spre nord, dezarmarea şi exterminarea detaşamentului (27–30).

Figura lui Podtiolkov creşte treptat, până la scena execuţiei (30). Adresându-se celor care îi doresc sfârşitul, el nu manifestă furie, ci mâhnire. Motivul apare în surdină în conflictul cu Grigori („Ei, îţi împuşti fraţii? […] Slujeşti şi unora, şi altora? Cine-ţi dă mai mult? Vai de capul tău!”) şi răsună în cuvintele adresate mulţimii („Credeţi voi că dacă ne veţi omorî, se va isprăvi totul o dată cu noi?… Nu! Azi sunteţi la putere, iar mâine o să vă împuşte pe voi!...”).

Nucleul grupului de bolşevici, cu sau fără prototipuri istorice, este însă Ilia Bunciuk. Din discuţia cu Listniţki (III, 15) am aflat despre el primele amănunte: biografice (cazac din staniţa Novocerkasskaia, apoi muncitor la Petersburg, Rostov, Tula, pleacă voluntar pe front), fizice („Toată făptura lui avea numai culori sobre; era rezervat şi scund, ca şi ulmul de Don, copac tare ca fierul, crescut în pământul nisipos şi cenuşiu din asprul ţinut din dreapta Donului”), politice („Există un proverb: «Cine seamănă vânt, culege furtună!» Iată ce are să fie…”). Sensul proverbului Listniţki îl va pricepe într-o discuţie ulterioară (IV, 1), din octombrie 1917, împărtăşindu-şi deschis convingerile, va sfârşi prin a da citire unor ample fragmente din Lenin (IV, 1). După fuga şi adăpostirea lui de către tovarăşi (2), îl revedem împiedicând trimiterea fostului său regiment în sprijinul lui Kornilov (17). „Cazacii se apropiau de Bunciuk, îi întindeau mâinile lor aspre, se aplecau, se uitau atent la chipul său lătăreţ, cam morocănos, luminat de un felinar; îl numeau Bunciuk, Ilia Mitrici, sau Iliuşa, dar cu aceeaşi nuanţă de caldă şi prietenească bucurie.” Conversaţia despre situaţia politică este urmată de schimbul de replici cu Cikamasov, care vrea să-l convingă pe Mitrici că „Lenin e cazac”: „În gubernia Simbirsk, aşa soi de oameni nu se iscă nici cu numele…”.

Portretul lui Bunciuk e nuanţat în cele ce urmează (V). În măsura în care există aici un personaj individual central, el este acela. Dacă înainte fusese prezentat numai sub raport obştesc, acum îşi dezvăluie viaţa

personală. Caracterizarea intimă o inaugurează întâlnirea cu mama (4) şi culminează în dragostea cu Anna Pogudko.

În subtext, autorul opune această legătură iubirii dintre Grigori şi Aksinia. Intenţia reiese clar la un moment dat: Grigori se află lângă Bunciuk; „Femeia cu manta stătea lângă el. Ochii ei negri, care ardeau de sub basmaua de lână, îi amintiră lui Grigori de Aksinia, şi el o privi o clipă cu ochii îndureraţi şi cu răsuflarea oprită” (12). Paralela nu poate fi dusă prea departe: Aksinia este caracterizată mai amplu şi mai diferenţiat decât Anna. Aceasta îl îngrijeşte pe Bunciuk în timpul tifosului (16); se desparte la nevoie de el (17); îl susţine chiar la cumplitul tribunal revoluţionar, unde fusese detaşat (18). „Golit, secătuit”, el găseşte totuşi înţelegere la Anna. Dragostea lor aspră şi gingaşă este o povestire intercalată în roman.

L-am reţinut pe Bunciuk nu pentru că ar avea un rol mai important decât Stockman sau Koşevoi, ci pentru trăsăturile lui controversate de caracter: ascetismul, jertfirea de sine, culorile sumbre, tonalităţile aspre. El pare a descinde din stirpea revoluţionarilor în „scurte de piele”, deseori prezenţi atât în timpul evenimentelor, cât şi în perioada descrierii lor din „cartea” a doua (1918, respectiv 1928). Dar fanatismul lui face loc şi unor simţăminte tandre, ascetismul său nu e orb, ci îmbinat cu luciditate. Îngrădirea de sine şi-o asumă ca pe o parte considerată indispensabilă din felul de a fi în vremuri tulburi, neiertătoare.

Ultimul segment din existenţa sa este de o maximă duritate. Pierderea Annei se conjugă cu sfârşitul detaşamentului condus de Podtiolkov. Bunciuk suferă lovituri atât de puternice, încât nu-şi poate recâştiga – şi nici nu mai are timp să-şi recâştige – încrederea în viaţă. „Îi era totuna unde o să meargă, fie înainte, fie îndărăt – oriunde, numai să poată să fugă de durerea ce-l urmărea ca umbra.” Este dezarmat, ca şi grupul de soldaţi care îl urmează. Refuză să-şi spună numele, molipseşte pe alţi doi soldaţi arestaţi. Se pregăteşte de moarte, ca după un drum amarnic şi istovitor, copleşit de oboseala trupului şi a sufletului, dar în faţa ţevilor de puşcă se uită calm „la cerul fumuriu, la pământul fără bucurii, pe care-l călcase timp de douăzeci şi nouă de ani”. Înainte de moarte, atenţia îi e captată de tânăra femeie, cu

faţa pistruiată, care, cu un ţipăt strident, „sări afară din mulţime şi se repezi în fugă spre sat, strângându-şi copilul la piept şi acoperindu-i ochii cu palma cealaltă”. Ultima clipă îi sparge liniştea resemnată.

„Liniile” Stockman–Koşevoi şi Bunciuk–Podtiolkov, împreună cu adepţii lor, nu sunt superflue în arhitectonica romanului. Ele oferă contrapunctul tragic la tragedia lui Grigori Melehov.

3

Rememorez unele împletiri dintre epic şi liric, obşte şi individ, public şi intim.

Sfera familială din prima „carte” e lărgită treptat în cea de a doua. Până şi lumea „mică” răsfrânge însă ecouri din universul „mare”.

La început, Grigori nu vrea să plece cu Aksinia şi îşi motivează astfel refuzul: „Cum să las gospodăria şi să plec? Şi unde mai pui că anul ăsta îmi vine rândul să mă duc la oştire. Nu, asta nu-i o dezlegare!.. Nu mă desparte de pământ. Aici e stepa şi zarea cea fără de hotar. Ai unde răsufla…” (I, 12). Apoi, după conflictul vehement cu tatăl său, Grigori părăseşte casa părintească şi se hotărăşte să plece cu Aksinia cât mai departe. „Pe dinaintea ochilor lui Grigori, închişi, treceau coamele stepei, satele, staniţe necunoscute, pe care nu le văzuse niciodată, străine de inima sa. Dar dincolo de acest val de coline, la capătul acestui drum fumuriu, înflorea o ţară albastră şi primitoare ca-n poveşti şi, peste toate, plutea dragostea Aksiniei, ca o floare tomnatică înfruntând vremea” (II, 10).

Peste toate plutea dragostea Aksiniei! Este pasiunea în care se concentrează forţa şi frumuseţea femeii subjugate, unicul crater prin care poate ţâşni lava clocotitoare a personalităţii sale. Aksinia e măreaţă prin forţa dragostei, prin puterea de a i se jertfi integral, de a-i subordona totul, de a trece peste prejudecăţi, de a înfrunta orice oprelişti. E limitată la viaţa de familie, dar chiar şi aşa este înrudită cu eroinele tragediei antice. Când o înfruntă pe Natalia, aceasta apare mai umană şi inspiră compasiune. Pe Aksinia cititorul o simte uneori crudă, nemiloasă, dar forţa pasiunii îi

transfigurează ura, îi înnobilează izbucnirile pătimaşe. „O privea pe Natalia drept în ochi, cu o ură sălbatică, şi, dând furtunos din mâini, revărsă un puhoi de vorbe: zgura gândurilor care clocoteau în ea de nopţi şi nopţi” (III, 19). Aksinia, care „în toată lumea, asta, cât e ea de mare”, nu-l are decât pe Grigori, are grandoare în simţăminte şi acţiuni; Natalia este limitată, în ciuda sentimentelor gingaşe crunt batjocorite, în ciuda integrităţii sufleteşti. În dramatica discuţie cu soţul ei, Nataşa are în minte numai necazul propriu, fericirea personală; Grigori ştie însă că „toată viaţa s-a clătinat pe picioare”, că zguduirile din viaţa intimă decurg din cataclismele obşteşti. „Şi cum să-ţi mai spun? Tot n-ai să pricepi! În tine fierbe acum numai răutatea de muiere, şi n-ai să ajungi cu gândul la ceea ce-mi roade mie inima şi mi-o stoarce de sânge. Uite, m-am dat la beţie […]. Nu mai pot îndura, şi de aceea tot caut să le uit pe toate, fie cu rachiul, fie cu muierile…” (VI, 46).

Natalia nu-i pricepe frământările, revolta ei este oarbă, dar puterea cu care uneori izbucneşte ne face să uităm îngustimea pornirilor, ca în scena blestemului din timpul furtunii. Gradaţia psihologică e fină: discută cu Ilinişna, izbucneşte într-un zguduitor hohot de plâns, apoi se potoleşte parcă. Blestemul urmează acestei linişti aparente. Plânsul, obişnuit, nu a speriat-o pe Ilinişna; urmarea o îngrozeşte nu numai pentru că e credincioasă, ci şi prin forţa pasiunii declanşate. Caracterul devine pentru moment ca al Antigonei, la unison cu natura, tot înfricoşătoare. „Un nor negru se târa pe cer, venind dinspre răsărit. Tunetul bubui surd. Un fulger cu flacăra albă alunecă pe cer, şerpuind şi forfecând culmile rotunde ale norului. Vântul înclina spre apus ierburile foşnitoare, aducea colb amar pe drum şi apleca aproape până la pământ talerele de floarea-soarelui, grele, pline de seminţe” (VII, 16).

Donul liniştit supradimensionează totul, inclusiv dragostea sau ura. Dimensiunile grandioase subsumează elementul personal dimensiunii sociale, conexează lucrul mărunt la cel măreţ, prin intensitatea sentimentelor, tensiunea emoţională, amplitudinea caracterelor. Orice sentiment individual e puternic, deseori copleşitor.

Familia Melehov se destramă, din motive ce o depăşesc, cum bine îşi dă seama Pantelei Prokofievici. „Războiul îl surpase, îi luase vechea râvnă de muncă, îi răpise fiul cel mai mare, îi adusese dezbinare şi tulburări în familie. Trecuse în zbor deasupra vieţii sale, ca o furtună deasupra unui lan de grâu – dar grâul se ridică după furtună şi creşte mai falnic în bătaia soarelui, pe când el, bătrânul, nu se mai putea înălţa pe picioare. Lăsase, în gând, toate în voia sorţii: fie ce-o fi!” (VII, 13).

Mocnesc arzător pasiunile opuse, în scena când rivalii Stepan şi Grigori petrec împreună; dramatismul se încinge când intră Aksinia şi, cu dârzenia ei caracteristică, bea în sănătatea scumpului musafir, Grigori Panteleievici (VII, 7). Cititorul, ca şi gazda vârâtă într-un ungher al bucătăriei, aşteaptă zgomotul mesei răsturnate, o împuşcătură asurzitoare. Liniştea de mormânt, laolaltă cu bâzâitul muştelor tulburate de lumină şi cântecul cocoşilor întâmpinând miezul nopţii, sugerează însă mai palpabil abisala durere şi ură a lui Stepan, sufletul neînfricat al Aksiniei, ridicat deasupra intereselor şi socotelilor mărunte.

Personajele au suflete vaste. Câtă măreţie dobândeşte, în ultima parte a romanului, Ilinişna, femeia neluată în seamă, incultă, ţinută la periferia vieţii, dar înnobilată prin atâtea suferinţe şi prin dragostea pentru ai săi. Autorul descrie traiectoria atitudinii sale faţă de intransigentul, uneori brutalul, Mişka Koşevoi, de la ură la înţelegere. Întâi, îl apostrofează ca ucigaş, când îl scutură însă frigurile, vrea să-l trimită pe Mişatka să-l învelească pe „nelegiuit” cu o pătură, apoi îl cheamă în casă să mănânce cu ei. „Cu cât mai încordat se uita Ilinişna la figura zgribulită a «ucigaşului», la chipul său de ceară, cu atât mai vârtos o năpădea un simţ tainic şi tulbure de îndoială. Şi deodată un simţământ de milă nepoftită faţă de acest om, pe care îl ura, acel simţământ sfâşietor de milă maternă, care biruie şi sufletele femeilor celor mai tari, se trezi în inima Ilinişnei. Nemaifiind în stare să-şi înfrunte simţământul acesta nou, ea împinse spre Mişka o strachină plină de lapte şi zise: Pentru Dumnezeu, mănâncă mai zdravăn! Nici nu-mi vine să mă uit la tine, ce prăpădit eşti… Halal logodnic!” (VIII, 2).

Această scenă, ca şi cea următoare (3), stingerea Ilinişnei în aşteptarea chinuită a celui din urmă fiu, recapitularea vieţii sale scurte şi sărăcăcioase, în care dragostea pentru Grişatka e singura lumină, şi neputincioasa dorinţă de a reînnoda ceea ce s-a destrămat iremediabil, dăruindu-i printr-un ultim gest Duniaşkăi, pentru Mişka, cămaşa propriului fiu („E cămaşa lui Grişa… S-o dai bărbatului ca s-o poarte, că a sa e veche, arsă de sudoare… zise Ilinişna cu o voce abia auzită") – toate acestea probează din nou arta epică de a lărgi dimensiunile obişnuite, banale, de a da vigoare caracterelor şterse, de a descoperi strălucire sub stratul cenuşiu, sedimentat în condiţii de viaţă grele. Sufletul femeii condamnată la o existenţă meschină îşi dezvăluie frumuseţi tainice. Ies la iveală virtuţi latente, de sub aparenţe terne.

După cum însuşi cotidianul potenţează neobişnuitul atâtor caractere şi întâmplări, componenta lirică amplifică rezonanţa epică a romanelor. Pilduitoare sunt digresiunile lirice din „poemul" gogolian, *Suflete moarte*. Adeseori, Şolohov opreşte şi el povestirea pentru paranteze lirice cu funcţie generalizatoare. El deplânge femeile rămase văduve, ale căror bocete şi ţipete vântul de răsărit n-o să le ducă până în Galiţia, până în Prusia Orientală, până la mormintele comune, acum surpate. „N-ai să mai ai parte de un soţ, căci truda, lipsurile, copiii te-au secătuit şi te-au sluţit; odraslele tale mucoase şi pe jumătate goale n-au să mai aibă un tată; vei rămâne singură la arat, la grăpat, pierzându-ţi răsuflarea în opintelile istovitoare, vei încărca snopii grei de grâu, ridicându-i cu furca până-n vârful cerului, simţind cum ţi se rupe ceva în pântec, iar apoi te vei zvârcoli, învelindu-ţi cu zdrenţe trupul din care se scurge sângele!" (V, 1). El admiră, împreună cu personajele sale, stepa dragă de sub cerul Donului, cu râpele şerpuitoare, văile uscate, nemărginita întindere a pănuşiţei, urmele copitelor de cai şi gorganele tăcute, străjuind gloria ascunsă în adâncuri. „Mă închin până la pământ în faţa ta şi, ca un fiu, sărut pieptul tău! O, stepă a Donului, stropită de atâta sânge căzăcesc ce nu se va preface nicicând în rugină!" (VI, 6.) El se lasă vrăjit, împreună cu Grigori, de mirosul dulce al părului de copil: „O mireasmă de soare, de iarbă, de pernă caldă şi de ceva nespus de drag!"; şi îl opune unor „mirosuri iuţi şi amare de campanie şi de curelărie" (VII, 8).

S-a scris mult despre simfonia mirosurilor, specifică la Şolohov. Rari au fost cei ce-au valorificat atâtea nuanţe olfactive, alături de cele vizuale şi auditive. În drum spre casă, mirosul buruienilor arse trezeşte amintiri triste în Grigori, apoi tot el îşi închipuie cum îşi va da jos, acasă, mantaua şi cizmele, cum va pleca pe urmă să muncească la câmp, îmbrăcat după obicei căzăcesc. „Ce bine ar fi acum să apese coarnele plugului, mergând pe brazda jilavă, trăgând în nări mirosul umed şi reavăn al pământului afânat, aroma amară a ierburilor tăiate de plug! Pe meleaguri străine, şi pământul, şi ierburile au alt miros. De câte ori n-a frecat el între palme o măturică cenuşie de pelin, ruptă undeva în Polonia, în Ucraina, în Crimeea, mirosind-o şi gândind cu tristeţe: «Nu! E altceva, e miros străin…»" (VIII, 6).

Lirica romanului, aparent doar emoţională, prin excelenţă afectivă, are şi un substrat meditativ. Osmoza dintre sentimente şi substratul lor de idei o exemplifică despărţirea de modestul, dar plăcutul Valet. După ce cazacii din Iablonovski îl îngroapă, urmează un scurt comentariu – despre moviliţa ce se acoperă de păpădie şi colin tânăr, despre mireasma cimbrului, a aliorului şi a melisei cu care se umple văzduhul, despre moşneagul care pune la capătul mormântului o troiţă dintr-un stâlp de stejar proaspăt. „Iar în mai, doi cocoşi de dropie se bătură între ei lângă troiţă, făcură o mică arie în mijlocul pelinului albastru şi culcară la pământ pletele verzi ale pirului zemos; se luptară pentru femelă, pentru dreptul la viaţă, la dragoste, la înmulţire. Iar puţin mai pe urmă, dropia îşi puse nouă ouă albastre-fumurii cu petişoare, tot lângă troiţă, sub un muşuroi de pământ, sub streaşina cenuşie a pelinului bătrân, şi se aşeză să le clocească, încălzindu-le cu trupul ei, apărându-le sub aripile cu pene lucioase" (V, 31).

Sunt mereu în joc norme simple dar imuabile, legătura dintre viaţă, muncă, natură, dragoste, maternitate, frumuseţe. Grigori şi tatăl lui sunt caracterizaţi, de obicei, prin raportarea lor la muncă, sau la natură, sau la copii. Ilinişna creşte ca statură morală pe măsură ce îşi dezvăluie profunzimea ataşamentului matern, dragostea faţă de copiii proprii şi ai altora, făcând-o să semene cu bătrâna care scapă de moarte pe un soldat roşu („Am avut doi fecioraşi, omorâţi în războiul cu nemţii, iar cel mai mic

a murit acum, la Cerkassk. Pe toţi i-am purtat sub inima mea… I-am hrănit, i-am crescut, şi câte nopţi n-am închis ochii din pricina lor… De aceea mi-e milă de toţi tinerii care fac slujbă la oştire şi se bat în război…” – VII, 3), să semene cu toate mamele care sunt „aşa bune” şi-i compătimesc pe „afurisiţii” aflaţi permanent în vecinătatea morţii.

Natura ocupă în roman un loc privilegiat. Semnificativă este scena când Daria descoperă pentru prima oară frumuseţile lumii înconjurătoare. Marea nenorocire abătută asupra ei, conştiinţa sfârşitului inevitabil îi trezesc sentimente omeneşti uitate ani de-a rândul. „Atâta timp cât nu doare inima, umblăm şi nu vedem nimic din jurul nostru… Uite ce viaţă am avut şi eu, şi am fost parcă oarbă, dar când veneam din staniţă, pe malul Donului şi, când am chibzuit că o să trebuiască să mă despart curând de toate astea, mi s-au deschis parcă ochii! Privesc Donul cum îl încreţeşte vântul şi cum sclipeşte în soare, de parc-ar fi de argint, ca o flacără vie, şi te dor ochii privindu-l. Mă uit în jurul meu – Doamne, ce frumuseţe! Iar eu nici n-o băgasem de seamă…” (VII, 13).

Grigori – spuneam – se deosebeşte de Fomin şi de restul bandei în care nimerise. O dovedesc nu doar discuţiile lor, atitudinea faţă de cele întreprinse de ei, faţă de căzăcime, dar şi raportarea deosebită la universul însufleţit şi neînsufleţit al ostrovului unde se refugiaseră. „[…] Fomin şi Ciumakov jucau fără istov cărţi, făcute din dreptunghiuri de hârtie; Grigori rătăcea prin ostrov şi şedea îndelung pe malul apei.” Ceilalţi se plictisesc de moarte, el se obişnuieşte repede cu necurmatul vuiet al apei, priveşte clocotul valurilor mânioase de lângă mal, contemplă jocul nesfârşit de capricios al şuvoaielor de apă, sau lumina lunii scurgându-se în flacără albă, rece, şi luciul Donului, şi glasurile nenumăratelor cârduri de gâşte, zburând spre miazănoapte, culoarea strălucitoare a penelor albe ca zăpada a lebedelor (VIII, 14).

Natura însoţeşte permanent activităţi şi sentimente. Uneori intră în paralelisme directe, alteori contrastează puternic, alteori relaţia om-natură e indirectă. În ultimele părţi creşte ponderea peisajului şi complexitatea funcţiilor sale. În scena blestemului, citată, corespondenţele sunt

nemijlocite. Deseori natura are rolul de a include omul în circuite universale, de a-l conexa cu lumea imensă, deşi aceasta rămâne neutră în faţa frământărilor. Peisagistul îşi atinge apogeul în partea ultimă din roman, unde raportarea fină, câteodată imperceptibilă, a sentimentelor împovărate faţă de un mediu copleşitor de frumos hipertrofiază fiorul tragic. Viaţa trecătoare a cuplului Aksinia–Grigori, împlântată în măreţia veşnică a stepei şi a Donului liniştit, ajunge mai sfâşietoare…

Multe dintre capitolele ultimei părţi le deschid peisaje, inaugurând zbuciumul uman. Chiar la început, renaşterea stepei de primăvară retrezeşte în sufletul Aksiniei nădejdi, o nouă sete a împlinirii. „Pierdută de fericire, bucurându-se cu nesaţ de viaţa ce se întorsese în trupul ei, Aksinia simţea o dorinţă pătimaşă de a le atinge pe toate cu mâinile, de a le mângâia, de a pipăi o tufă de coacăze, înnegrită de umezeală, de a-şi lipi obrazul de ramura unui măr acoperită de o pieliţă sură, catifelată; ar fi dorit să treacă peste zăplanul dărâmat şi să pornească fără drum, prin noroi, acolo, dincolo de râpa lată, unde înverzea în culori de basm un lan de grâu, contopindu-se cu zarea frumurie…” (VIII, 1).

Regăsim primăvara în capitolele următoare, dar în discordanţă cu faptele oamenilor: cu acţiunile bandei lui Fomin (12) sau cu destrămarea ei (13–14). Viaţa detaşamentului pe ostrov este precedată de o descriere a pădurii, vara şi iarna (14). Grigori priveşte cu ochi tulburaţi ograda năpădită de păpădie pufoasă, priveliştea satului pustiu îi trezeşte pe neaşteptate un dor arzător: acord care precede evadarea lui din detaşament (16). Ultimele ore petrecute de el împreună cu Aksinia sunt proiectate pe fundalul glasului necontenit al pitpalacului, al bondarilor portocalii ce dorm între petalele deschise ale florilor, al vântului cald care adie dinspre Don, de pe movilele de nisip. Despărţirea de ea pentru totdeauna are loc într-un cadru funest: „Soarele se ridica în ceaţa fumurie deasupra râpei. Razele lui argintau părul cărunt de pe capul descoperit al lui Grigori alunecând pe chipul său palid în groaznica-i nemişcare. Trezindu-se parcă dintr-un vis urât şi greu, îşi ridică ochii şi zări deasupra lui un cer negru în care strălucea orbitor discul negru al soarelui” (17). Lumea uriaşă ce străluceşte sub razele soarelui rece este

imaginea care, în următorul capitol, ultimul, ne desparte de omul zdrobit, a cărui viaţă se înnegrise, asemenea stepei pustiite de foc.

4

După funcţia epică a parantezelor lirice şi meditaţiile prin peisaje multicolore, revin la scenele de masă.

Titlul cărţii îl accentuează moto-urile. Îl evocă şi ele pe „Don Ivanovici", care-i hrăneşte pe cazaci, fluviu liniştit dar cu ape tulburi în acest deceniu însângerat, potrivit cântecului: „Răscolit se tot frământă / Donul credincios şi blând. / Dar supus Donul ascultă, / De la ţar porunci primind…" (III, 4). Întreg romanul e presărat de cântece populare, multe despre Don: „…Dar e mândru Donul, Donul / liniştit, tătucul nostru –" (IV, 11). Cântecul sugerează dispoziţia, sentimentele, dinamica sufletească a cazacilor, exprimă atitudinea lor colectivă, chiar când îl cântă, din motive personale, un anume cazac.

Amintesc două etape, cu atmosfera impregnată de cântece căzăceşti. Prima, războiul mondial (III), înlocuind cântecul despre vitejia ce va fi răsplătită cu onoruri, cu intonaţiile triste despre tânărul plecat spre ţări străine şi în zadar aşteptat de frumoasa lui, despre presimţirea oşteanului că nu se va mai întoarce acasă vreodată, nu va mai revedea meleagul iubit (IV), sau despre traiul trist şi amar de odinioară, şi înflăcăratele lupte conduse de Pugaciov. A doua, răscoala împotriva noii puteri şi, în contrast cu ea, frumuseţea cântecelor bătrâneşti. Aşa simte şi întru târziu Grigori, vrăjit de vocea tenorului, care deplânge nefericirea cazacului în război, contemplându-i pe cântăreţii dezertori din armata albă (VII, 19); sau ascultând, în timpul retragerii, străvechea melodie despre atamanul Ermak Timofeievici (28).

Colectivităţile sunt evocate şi aluziv, ca în discuţia lui Grigori cu locotenentul englez Campbell, care admite şi el că poporul capabil să atace tancuri, încălţat în opinci din scoarţă de copac, nu poate fi înfrânt (VII, 19). Esenţială este însă prezenţa şi dinamica grupurilor ample, scenele care

cuprind sate, armate, fronturi. Astfel de imagini sunt integrate din multiple portrete şi trăsături individuale, dar şi din caracteristici globale. Desigur, accentele diferă în îmbinarea dintre individual şi global. În primele două părţi sunt mai rare tablourile de ansamblu. Dar şi aici transpare mereu satul şi căzăcimea. La început sunt înfăţişate plecarea cazacilor din Tatarski în tabăra militară, viaţa de tabără, cântecele, obiceiurile de nuntă. În continuare cuprinderea e mai amplă, ca în scena de la moară, sfatul obştii, înscrierea pentru slujbă a cinci sute de tineri şi depunerea jurământului, prezentarea recruţilor la comisia militară. În încăierarea dintre cazaci şi tavriceni apar şi siluete individuale (Iakov Potcoavă, Aleksei Ciungul), dar sunt surprinse şi discuţii dintre necunoscuţi (III, 5). Dialogurile anonime se înmulţesc treptat, exprimând starea de spirit de ansamblu, precum în replicile de la sfatul obştii (III, 7).

Imaginea soldăţească de grup domină partea a treia. Aici cititorul reţine relativ puţine figuri aparte, dar urmăreşte traseul emoţional propriu întregii armate. Grigori şi alţii cunoscuţi mai înainte trec parcă în arierplan, chiar când îi urmărim nemijlocit. Atenţia principală o canalizează masa impersonală căzăcească. Autorul notează des, mai des decât înainte, discuţii, replici, polemici, la care nu ştim cine anume participă. Apar voci multiple, slab diferenţiate. „Cazacii”, „soldaţii”, „glasuri”, „ceilalţi”, „sotnia”, „austriecii”, „nemţii” sunt cuvinte preferate, din care sunt formate propoziţii de acelaşi fel: „cazacii pufniră în râs”, „sotniile fură cantonate”, „sotnia a şasea lucra la…”, „cazacii îşi instalaseră tabăra la…”, „cazacii se spălau”, „mâncau tăcuţi”. Replicile sunt tot anonime: „Iac-am venit şi noi. Cum o duci?”; „Bună ziua, staniţă! Tu eşti, cumetre Alexandru?” (un nume oarecare, fără adresă precisă). Predilecţia pentru general o vădesc toate capitolele despre front, adică majoritatea din partea a treia. Procedeul continuă oarecum şi în cea următoare, totuşi cu un interes mai accentuat pentru particular, pentru manifestările personale. În conflictele dintre soldaţi şi ofiţeri, în vagoanele trenului care înaintează spre Petrograd, în discuţiile dintre Bunciuk sau Ivan Alekseievici şi cazaci, în înfruntarea dintre Bunciuk şi Cikamasov, în sotnia lui Listniţki, în Piaţa Palatului, când

marinarii îi conving pe cazaci să-şi părăsească poziţiile, în regimentul lui Mişka Koşevoi, care se îndreaptă spre casă fără să dezarmeze – în toate aceste şi multe alte scene e prezentă mişcarea de ansamblu, deşi cu multe caractere distincte, concretizate în apariţii de durată diferită. Aceasta va fi situaţia şi în descrierea Frontului de Sud, a luptelor de lângă şi din Rostov, a muncitorilor din unitatea lui Bunciuk, a ostaşilor roşii schiţaţi fugitiv, ori însoţindu-i o vreme pe eroii principali.

Îmbinarea dintre mase şi indivizi devine tot mai organică, în măsură crescândă importă nu imaginea nediferenţiată a colectivităţilor, ci individualităţile componente. Tendinţa o accentuează romanul în a doua lui jumătate. Contează diferenţierile din sânul căzăcimii, conflictele dintre soldaţi şi ofiţeri, trecerea unora de la „albi” la „roşii”, destrămarea răscoalei şi dezertarea atâtora, fuga spre mare…

Pe parcursul naraţiunii sunt deplasări fie către individual, fie spre global. În linii mari, ca şi în alte romane din şi despre aceeaşi epocă (precum în trilogia *Calvarul*, de Aleksei Tolstoi), începuturile par mai degrabă „romane de familie”, continuarea seamănă unor „cronici istorice” – uneori insuficient îmbibate de substanţă individuală –, pentru ca ulterior legătura celor două laturi să fie mai strânsă. *Donul liniştit* urmează cam aceeaşi tripartiţie: aproximativ în părţile I–II, III–V, VI–VIII.

16 Traducerea românească – de Cezar Petrescu şi Andrei Ivanovski, Cartea Rusă, Bucureşti, 1953; ediţia a IV-a, E.S.P.L.A. – Cartea Rusă, 1960; reeditare, Editura Univers, 1986. Citatele reproduc versiunea românească. Când indic sursa între paranteze, cifrele romane specifică „partea”, iar cifrele arabe, capitolul.

ANDREI PLATONOV – *CEVENGUR*

1

Platonov şi Bulgakov: două nume instalate statornic în Olimpul literelor! „Andrei Platonov, încă un mare scriitor, egalul lui Mandelştam, egalul lui Bulgakov, sau poate superior acestuia...”, scria Pier Paolo Pasolini în 1973 în comentariul la ediţia italiană a romanului *Cevengur* (reintitulat *Satul vieţii celei noi*). Au mai trebuit să treacă mulţi ani până ca toată lumea să recunoască evidenţa. „Mare scriitor” Bulgakov a fost omologat mai devreme, Platonov – mai târziu. Se ştia că sunt scriitori buni, apoi s-a văzut că sunt scriitori mari, foarte mari. Cum să măsurăm distanţa dintre „se ştia” şi „s-a văzut”? Fie şi numai prin numărul publicaţiilor, tirajul lor, dar mai ales prin ceea ce cuprindeau ele. În ţara lui, din opera lui Platonov apăruseră câteva volume de povestiri la sfârşitul anilor cincizeci, în anii şaizeci şi ulterior. Ele cuprindeau, în tiraje modeste, o prea mică parte din creaţia lui, nu cea mai importantă. Restul, esenţialul, a fost tipărit abia atunci când *perestroika* şi-a adjudecat tot mai multă *glasnost’*, adică la sfârşitul anilor optzeci din secolul trecut. Astfel, au apărut, succesiv, în revistele de orientare liberală, *Iuvenilnoe more* (*More iunosti*) / *Marea din adâncuri* (*Marea tinereţii*) (*Znamia*, 1986/6), *Kotlovan / Groapa de fundaţie* (*Novîi mir*, 1987/6), *Cevengur* (*Drujba narodov*, 1988/3-4). Au fost imediat retipărite în volume cu tiraje uriaşe[17]. Revistele au publicat foarte multe

recenzii, ca şi articole şi studii conţinând (toate!) aprecieri la superlativ. Platonov este situat în unanimitate printre autorii din vârful ierarhiei prozei ruseşti din secolul al XX-lea.

Cum se întâmplă ca un scriitor din prima jumătate a unui veac să-şi dobândească întreaga lui însemnătate abia către sfârşitul lui? „Estetica receptării”, în varianta şcolii lui Hans Robert Jauss de la Universitatea din Konstanz, nu ne dă un răspuns complet. Asemenea desincronizări, produse anume în ţările Europei răsăritene, îndeosebi în Rusia, pretind incursiuni în structura totalitarismului. „Psihologia receptării” îşi cedează primatul „sociologiei receptării”. Condiţia unei receptări, oricât de întârziate – din cauze sociologice, ideologice, politice – este însă existenţa prealabilă a unor texte esenţiale: prezenţa neîntreruptă a creaţiei. Scriitorii ruşi au satisfăcut această condiţie mai mult chiar decât confraţii altor literaturi din Estul Europei. Nelibertatea publicării n-a anulat, în situaţia celor mai valoroşi dintre ei, libertatea scrisului, fie şi numai pentru sertar, pentru un sertar în care manuscrisele să-şi aştepte sorocul decenii de-a rândul. Literatura rusă şi-a salvgardat libertatea atât în succesivele valuri ale emigraţiei, cât şi – mai cu seamă – la ea acasă, printr-o exemplară încăpăţânare, care, dacă nu putea fi altfel, se retrăgea în „emigraţie interioară”; şi se încredea în vorba, des citată, a lui Bulgakov, din *Maestrul şi Margareta*: „Manuscrisele nu ard”.

O istorie împovărată de atâtea rele a întârziat saltul recunoaşterii unor scriitori buni ca scriitori mari – şi a întârziat exprimarea corespunzătoare a sentimentelor de recunoştinţă. Aşa s-a întâmplat cu Anna Ahmatova şi Marina Ţvetaieva, cu Boris Pasternak şi Osip Mandelştam. Aşa s-a întâmplat, în proză, cu Mihail Bulgakov şi Andrei Platonov. Dar şi cu prozatorii care au ales emigraţia, Vladimir Nabokov sau Evgheni Zamiatin, precum şi cu alţii care, rămânând acasă, n-au mai putut de la un moment dat să editeze ceea ce scriseseră, Vasili Grossman sau Iuri Dombrovski...

Există o literatură rusă a secolului XX din capul locului acceptată în clasicitatea ei şi există o literatură care îşi confirmă abia după decenii clasicitatea – nu din vina, ci întru nefericirea ei, ca să parafrazez o zicală

rusească. De fapt, spre nenorocul nostru, al cititorilor mai de demult. Nu am cunoscut această literatură şi ea ne-a devenit târziu familiară. Noua literatură veche a secolului ar putea nici să nu cucerească de îndată adeziunea cititorilor. Aşa s-a întâmplat, în patria sa, cu Platonov de-a lungul anilor şaizeci, atunci când s-a produs – vorba unui critic – „a doua sa naştere”. Numai „a treia naştere”, cea din anii optzeci, i-a recuperat, în Rusia, şi textele, şi însemnătatea lor, în integralitate. În proporţii mai modeste, acest ritm sacadat al asimilării ar putea să ne privească şi pe noi, cititorii români. Cine mai ţine minte volumul lui de nuvele şi povestiri[18]? Câţi l-am citit şi l-am apreciat? Un cititor, în orice caz, a apreciat cum se cuvenea o celebră povestire timpurie a lui Platonov, *Stăvilarele de la Epifan*. Un ochi versat de prozator[19] a surprins imediat talentul confratelui său mai vârstnic dintr-un text excelent, după al cărui titlu a şi fost numit primul volum publicat de Platonov în 1927 şi care a servit ca denumire pentru un volum de traduceri la o prestigioasă editură occidentală[20]. George Bălăiţă a descifrat în comentariul său un motiv central din opera lui Platonov: „calea” pe care eroii o au de străbătut şi nu o pot străbate până la capăt.

Aşa a început renaşterea lui Platonov în transpunere românească. Şi a continuat prin romanul *Cevengur*[21] şi prin *Moscova cea fericită şi alte nuvele*[22].

2

Mihail Bulgakov a trăit între 1891 şi 1940; Andrei Platonov – între 1899 şi 1951. A fost cu doar câţiva ani mai tânăr şi a murit cu un deceniu mai târziu decât confratele său. Amândoi au aparţinut pe de-a-ntregul primei jumătăţi de secol, care va rămâne în istorie, din punctul de vedere al creaţiei spirituale, ca jumătatea lui mai importantă. Anume ea pare să fi modelat în chip decisiv literatura, plastica şi muzica, apoi filosofia, chiar câteva dintre ştiinţele fundamentale sau măcar fundamentele lor, care vor găsi numai ulterior aplicaţii şi perfecţionări, la rându-le – extraordinare. O

temă aparte de meditaţii priveşte motivele pentru care literatura şi artele înfloresc într-un anumit răstimp al istoriei. În istoria secolului al XX-lea, o astfel de înflorire deosebită s-a produs în intervalul convenţional desemnat „dintre cele două războaie mondiale”. În mai multe ţări europene – şi nu numai – s-au manifestat similitudini culturale, la fel de evidente ca şi diferenţele lor specifice. Cultura interbelică română probează, la rândul ei, atât specificul, cât şi sincronia unor împliniri. Printre atâtea spirite tutelare s-au numărat mari poeţi şi prozatori. Ei au compus o nouă perioadă a valorilor clasice din istoria literelor româneşti. Relativ concomitent, o astfel de nouă clasicitate valorică au atins literaturile germană, franceză, engleză, nord-americană; iar printre cele răsăritene – literatura rusă.

În Rusia, perioada de după Primul Război Mondial s-a suprapus însă cu răstimpul de după prima Revoluţie Socialistă. Revoluţia franceză a fost pregătită şi urmată de mari talente: în cadrul sincroniei de spirit observăm o anumită desincronizare de timp. Revoluţia rusă a avut mai rapide şi mai directe reverberări spirituale. Ea a maturizat mulţi tineri înzestraţi. Anii douăzeci au fost excepţionali în cultura rusă. Împlinirea multor scriitori şi artişti a avut loc cu o uluitoare rapiditate, printr-o ascensiune vertiginoasă. Fiecare creator intra în alt impact cu istoria. Dar complicata ecuaţie îmbina mereu ambii termeni, personalitatea şi epoca. Interacţiunea decanta valori singulare.

Am cunoscut tineri mari poeţi din romantism şi chiar de mai înainte. Mai rari şi mai neobişnuiţi sunt tinerii mari prozatori. Bătrânii, ca vârstă şi ca înţelepciune, par să fi expropriat în favoarea lor epicul: povestirea şi romanul. Arta rusă din anii douăzeci infirmă această reprezentare uzuală, impune o coincidenţă, adesea aproape totală, între vârsta noului secol şi vârsta noilor săi exponenţi. Ei nu erau numai scriitori: erau *şi* scriitori, inclusiv prozatori. Anii biografiei s-au împletit cu anii calendaristici. Cei dintâi nu i-au depăşit sau i-au depăşit doar cu puţin pe cei din urmă. Mari prozatori de douăzeci şi ceva de ani: un fenomen rar, să recunoaştem. Altădată rar – acum răspândit.

Iată două şiruri de date. Anul naşterii autorului şi anul câte unei cărţi de-a lui: Isaac Babel, 1894 – şi 1923–1925, *Armata de cavalerie*; Ilia Ilf, 1897, Evgheni Petrov, 1902 – şi 1928, *Douăsprezece scaune*; Artiom Vesiolîi, 1899 – şi 1924, *Rusia scăldată în sânge*; Leonid Leonov, 1899 – şi 1927, *Hoţul*; Iuri Oleşa, 1899 – şi 1927, *Invidia*; Aleksandr Fadeiev, 1901 – şi 1927, *Înfrângerea*; Mihail Şolohov, 1905 – şi 1928, *Donul liniştit*, I–II. Aş putea continua enumerarea cu mari pictori, compozitori, cineaşti, de pildă cu Filonov, Şostakovici, Eisenstein, născuţi în anii imediat premergători sau imediat după începutul secolului şi dând opere memorabile în anii douăzeci. În acest lung şir se inserează şi Mihail Bulgakov. Romanul *Garda albă* datează din 1925, iar transpunerea lui dramatică, *Zilele Turbinilor*, din 1926. Bulgakov trecuse de treizeci. În schimb, Platonov (ca şi Artiom Vesiolîi, Oleşa sau Leonov) şi-a încheiat câteva dintre operele principale înainte de a fi împlinit treizeci de ani sau în jurul acestei vârste, o vârstă fragedă pentru un prozator de anvergură.

Unii dintre prozatorii amintiţi n-aveau să-şi mai egaleze ulterior performanţele timpurii: din vina istoriei şi spre nenorocul lor. (Tragedia putea fi însă şi reversul vinei lor personale, precum în cazul lui Fadeiev.) Alţii se vor dovedi mai rezistenţi faţă de o istorie ostilă, lor şi artei. Din şi cu această încăpăţânare avea îndelung să forjeze Bulgakov capodopera sa, *Maestrul şi Margareta* (1929–1940). Nici Platonov nu va înceta să scrie excelent după alcătuirea capodoperelor sale. Amândoi au trăit în jur de cincizeci de ani, *numai* cincizeci, dacă ne gândim că prozatorii obişnuiesc să producă la bătrâneţe noi scrieri capitale. Ei nu au avut parte de bătrâneţe. Epoca – stalinismul, iar, în al doilea caz, şi războiul – a avut grijă să le scurteze viaţa. Într-o atmosferă din ce în ce mai sufocantă, ei au fost nevoiţi să aştearnă pe hârtie tot ce puteau şi cât mai repede. Erau obligaţi să scrie mereu, cu minime şanse de a fi citiţi (sau de a li se juca piesele de teatru). Ţinea şi asta de tradiţia intelectualului rus de marcă, tradiţie agravată de noul absolutism.

Îl părăsesc pe Bulgakov, pentru a vorbi numai de Platonov. Nu înainte de a fixa o deosebire. Revoluţia a jucat un altfel de rol decisiv în soarta

fiecăruia.

Bulgakov s-a aflat în tinereţe în rândul „albilor”. Romanul *Garda albă* şi piesele *Zilele Turbinilor, Casa Zoicăi, Fuga* descriu, toate, prăbuşirea dramatică, la începutul anilor douăzeci a acestei tabere. Povestirea *Inimă de câine* sau romanul *Maestrul şi Margareta* înfăţişează cu sarcasm deformările promovate de tabăra învingătoare. În ambele atitudini, lesne corelabile astăzi, transpare intelectualul prin excelenţă. Fiul profesorului universitar din Kiev, absolvent al facultăţii de medicină din universitatea locală, s-a menţinut moştenitorul tradiţiilor umaniste, pe care a dorit să le salvgardeze printr-o proprie independenţă de spirit.

Platonov a început, dimpotrivă, prin a fi un categoric adept al revoluţiei, un fiu al ei, provenit dintre muncitori şi înfrăţit cu cei mai săraci şi mai oropsiţi dintre ţărani. În viaţă, apoi în cărţi, el a realizat osmoza lucrătorului cu intelectualul. L-au atras obidiţii şi umiliţii. L-au interesat meseriaşii multor meserii. I-a descris cu propriul lor spirit. Om simplu, modest, nepretenţios, s-a afirmat ca om al culturii, al gândirii, al filosofiei. Întreaga lui performanţă, dacă e s-o rezum înainte de a o detalia, în aceasta a şi constat, în a demonstra complexitatea oamenilor simpli şi a lucrurilor simple. Omul simplu ca om complex, natura simplă ca natură complexă, viaţa simplă ca viaţă complexă: iată axa întregii sale creaţii. Pentru ca viaţa şi filosofia să fuzioneze artistic într-un tot indestructibil, trebuiau înfăţişate laolaltă fiinţarea şi cugetarea, gestul şi ideea, fapta şi cuvântul. Ce altceva şi-ar putea dori un artist al cuvântului, dacă nu să refacă unitatea, ruptă, dintre cuvânt şi faptă? La început a fost fapta – adică la început a fost cuvântul! La început, adică la sfârşit, la sfârşitul făptuirilor unui mare artist. Unităţile le-a experimentat Platonov însuşi, apoi le-a atribuit personajelor sale. Printre unităţi va figura la loc de cinste şi contrariul ataşamentului şi al distanţării. Fiul revoluţiei socialiste va ajunge judecătorul ei. El va fi, în aceeaşi persoană, avocat, procuror şi instanţa care pronunţă verdictul drept şi necruţător. Platonov demontează printre primii, la modul perfect, comunismul primitiv. Critica acestuia este o „autocritică”. De aceea, probabil, de o acuitate inegalabilă. Ca idee – ca artă.

3

În septembrie 1989, toate publicaţiile din Uniunea Sovietică i-au tipărit texte şi i-au consacrat articole, forurile scriitoriceşti şi culturale i-au organizat comemorări publice, inclusiv în cadrul unei conferinţe ştiinţifice moscovite cu amplă participare din numeroase ţări, la care s-a propus şi înfiinţarea unei „Societăţi Platonov” internaţionale. Toate astea spre a cinsti împlinirea celor 90 de ani de la naştere. Cifrele s-au inversat cu acel prilej. Scriitorul s-a născut în 1899, după stilul vechi la 20 august, la 1 septembrie după stil nou. S-a născut la Voronej. Dacă mintal coborâm de la Moscova spre miazăzi, un pic mai la răsărit dăm de oraşul Voronej. E situat pe râul cu acelaşi nume, aproape de vărsarea lui în Don. Se află într-o depresiune, în câmpie, într-o zonă de cernoziom. Călătorul pe orizontală ajunge, spre apus, la Kursk şi ceva mai departe spre răsărit – la Saratov. Harkovul se află la sud-vest, nu la mare depărtare. E situat în Ucraina, ceea ce explică inflexiunile ucrainene ale numelor de localităţi sau persoane din opera lui Platonov. Voronejul e un nod de cale ferată, încă o împrejurare cu ecouri în viaţa şi în opera autorului nostru. Oraş cu multă industrie şi reşedinţă de gubernie agricolă, Voronejul înfrăţeşte două feluri de munci şi de oameni. Aici s-au născut ori au ajuns şi alţi intelectuali de vază, până la exilatul Osip Mandelştam, care în ultima perioadă a creaţiei sale, 1935–1937, a compus extraordinarul său ciclu de adio, *Caietele din Voronej*, editate postum.

Andrei Platonovici s-a născut în familia Klimentov şi a purtat acest nume până în anii douăzeci, când l-a schimbat în Platonov. Nu la anticul filosof se gândea el, desigur, ci la propriul tată. Iar pe fiul său avea să-l numească tot Platon, adică Platon Andreievici potrivit obiceiului rus de a adăuga propriului prenume patronimul. Klimentov-tatăl era lăcătuş la atelierele de cale ferată şi ne încearcă bănuiala apropierii lui de „meşterul” Zahar Pavlovici. I-a împrumutat personajului meseria părintelui său, câteva dintre trăsături, mult din afecţiunea resimţită pentru meseriaşul îndrăgostit de lucrul bine făcut şi pentru care facerile tehnice au aceeaşi taină ca şi facerea vieţii. (Întru lauda meseriilor stau mărturie multe alte personaje, de

la inginerul Bertram Perry, din *Stăvilarele de la Epifan*, până la Nikolai Vermo, din *Marea din adâncuri*.) Copilul a crescut la periferia oraşului, la marginea stepei. A urmat câteva şcoli, bisericeşti şi de meserii, dar de la 15 ani a început să muncească. A schimbat multe profesii, a fost lăcătuş, mecanic de locomotivă, electromontor, apoi ameliorator, specialist în îmbunătăţiri funciare. La rubrica „profesia de bază” dintr-o anchetă din 1924 va trece: „Ameliorator de la sfârşitul lui 1921 şi electrotehnician din 1917”. Între timp a scris versuri, proză, critică, publicistică. (A început să publice articole la ziarul *Drumul de fier* în 1919.) Ţin de preistoria lui creatoare multe schiţe şi articole, o culegere publicistică *Electrificarea* (1921) şi alta poetică, *Adâncimea albastră* (1922). Ţine de începuturi şi ataşamentul maximalist la revoluţia între timp săvârşită. Autorul articolelor timpurii seamănă întrucâtva cu personajele operelor mature în privinţa exacerbării iluziilor din timpul războiului civil. Dar peste numai câţiva ani, va transpune în arta obiectivă multe idei rudimentare împărtăşite anterior chiar de el.

În 1924, termină Institutul Politehnic din Voronej, lucrând încă din 1923 la îmbunătăţirile funciare. Îndrumă crearea de heleşteie şi lucrări de desecare, construieşte stăvilare şi staţiuni electrice. Conduce lucrările de ameliorare şi de electrificare din gubernia Voronej. În vederea ridicării satelor şi a agriculturii depune o muncă enormă până în 1926, an în care este chemat la Moscova, în Comisariatul poporului pentru agricultură; curând îşi pierde postul, e reprimit, trimis la Tambov, apoi rămâne din nou fără serviciu ş.a.m.d. Anul 1926 marchează cezura dintre ucenicie şi maturitate, inclusiv în planul creaţiei. Din 1927 trăieşte constant la Moscova, în multe locuinţe la fel de modeste, printre care douăzeci de ani în incinta Institutului de literatură de pe bulevardul Tverskoi (de unde şi mitul potrivit căruia după război ar fi ajuns acolo portar, presupunere răspândită de studenţii institutului). În 1927 apare prima culegere matură de povestiri, *Stăvilarele de la Epifan*, care îi aduc dintr-o dată consacrarea, inclusiv laude din partea multor scriitori ajunşi celebri. Din 1928 colaborează activ la mai multe reviste. Dacă e să identific marele deceniu al

creaţiei sale, în care a scris într-un ritm diavolesc o seamă de lucrări excepţionale, cele mai ample fiind *Cevengur*, *Ca să fie*, *Groapa de fundaţie*, *Djan*, *Marea din adâncuri*, acest deceniu poate fi situat între anii 1925 şi 1935. Perioada cea mai importantă se lasă însă localizată la sfârşitul anilor douăzeci şi la începutul anilor treizeci. În 1928, îi apar alte două culegeri, *Meşterii din luncă* şi *Omul enigmatic*. Mai scrie în 1927 povestirea satirică *Oraşul Gradov* („grad" înseamnă „oraş", deci *Gorod Gradov* reprezintă o dublare terminologică). Dar mai ales lucrează la opera sa capitală, romanul *Cevengur*, scris din 1926 sau 1927 până în 1929 sau 1930.

Anul 1929 a fost, în istoria stalinistă, intitulat „anul marii cotituri". Aşa a devenit el şi în existenţa lui Platonov. În acest an a încercat să-şi publice romanul, poate că într-o formă căreia, în anul următor, să-i mai fi adus îmbunătăţiri. Tipărirea a fost oprită. Doar prima parte a apărut atunci, sub forma „povestirii" *Obârşia meşterului*, republicată şi ulterior, cu alte câteva fragmente din roman, ca „nuvele" disparate. În acelaşi an, 1929, revista *Okteabr* i-a mai publicat două povestiri satirice *Locuitorul statal* (iunie) şi *Makar cel cuprins de îndoială* (septembrie). Ultima a declanşat furia lui Stalin. El l-a admonestat pe Aleksandr Fadeiev, secretar de redacţie al revistei, pentru a fi lăsat să-i scape la tipar o „povestire ideologic ambiguă" şi „anarhistă". Critici zeloşi din RAPP, „Asociaţia scriitorilor proletari ruşi", au denunţat povestirea ca „duplicitară", „anarhistă", „de dreapta".

A urmat curând un al doilea accident, cu adevărat catastrofal pentru autor. În 1929–1930, Platonov a scris povestirea *Vprok* (literal: ca provizie, ca rezervă sau spre folos, întru profit), în traducere românească aproximat *Ca să fie*, cu subtitlul *O cronică a sărăcimii*. Un redactor al OGHIZ, Editura Reunită de Stat, informează Departamentul secret al poliţiei politice despre cum a fost cenzurat textul, în discuţii cu autorul. Se pare că în această formă cenzurată a fost publicată „cronica" despre colectivizarea forţată a agriculturii, în revista *Krasnaia nov'*, aproximativ *Recolta roşie* (nr. 9, 1931). De astă dată Stalin a împroşcat scrierea cu un torent de adnotări marginale injurioase; după care a trimis o scrisoare aspră publicaţiei care tipărise povestirea, cerând pedepsirea atât a autorului, cât şi

a redactorilor. *Vprok* a fost de îndată supus unei neiertătoare campanii de presă.

În perioada 1931–1933, Platonov dispare din orizontul cititorilor, nu are acces la reviste, cu atât mai puţin la edituri. Este cea mai întunecată şi mai neclară perioadă din biografia sa. Continuă să scrie însă pentru sertar. *Groapa de fundaţie* datează de la sfârşitul anului 1929, începutul lui 1930; *Marea din adâncuri* – din 1934. Tot în 1934 scrie povestirea *Vântul gunoaielor*, despre degenerarea unor savanţi în unelte oarbe ale despotismului hitlerist; ca şi ampla povestire *Djan* şi nuvela *Takîr*, inspirate dintr-o călătorie, din 1933, în Turkmenia, în cadrul unei delegaţii de scriitori. După anii cei mai grei, 1931–1933, a urmat o scurtă acalmie, dovadă şi călătoriile în Asia Centrală. Platonov continuă să scrie însă în orice condiţii, de pildă povestirile târzii incluse în volumul românesc din 1968: *Fro* (1936), *Râul Potudan* (1937), *În zorii tulburi ai tinereţii* (1938), *Într-o lume frumoasă şi aprigă* (1941).

În 1937, a fost din nou atacat, de criticul A. Gurevici, şi constrâns să-şi facă „autocritica” în articolul *Obiecţii fără apărare*. În 1938, fiul său, Platon, elev de 15 ani, e arestat şi condamnat pentru grave delicte, inventate; după opinia soţiei scriitorului – Maria Aleksandrovna – ca plată „pentru tată”. Prin eforturile prietenilor, băiatul a putut fi eliberat din lagăr în 1939, dar bolnav de tuberculoza contractată în mina de aur unde muncise, va fi răpus de boală, în iarna lui 1943.

La începutul războiului familia Platonov a fost evacuată din Moscova. Andrei Platonovici se întoarce însă din evacuare şi pleacă pe front, corespondent de război, lucrând în principal pentru ziarul *Krasnaia zvezda* (*Steaua roşie*) din octombrie 1942 până în noiembrie 1944. Ajuns la gradul de maior, e rănit în faţa oraşului Lvov, îngropat în pământ, cu ambii plămâni grav afectaţi. E demobilizat în noiembrie 1946 ca invalid. Mai are de trăit cinci ani.

În anii patruzeci, mai scrie povestiri, cu precădere episoade de pe fronturi şi despre urmările războiului: *Oameni însufleţiţi* (1941), *Rădăcinoasa fericită* (1943), *Afrodita* (1945–1946), *Întoarcerea* (1946) ş.a.

Sub titlul *Familia Ivanov*, acest ultim text apare în 1946 în revista *Novîi mir*. Este vorba despre întoarcerea soldatului de pe front şi renaşterea, prin iubire reciprocă, a greu încercatei sale familii. În 1947, povestirea este desfiinţată de V. Ermilov, teoretician al dogmatismului, care în 1964 avea să se căiască public pentru acel text. În anii imediat postbelici s-au dezlănţuit atacurile împotriva multor scriitori de seamă, precum în rechizitoriul inchizitorial ţinut de A. Jdanov împotriva Ahmatovei şi a lui Zoşcenko. Lui Platonov nu aveau ce să-i mai facă. Era ţintuit la pat, trăia din pensia de invalid. Scria scenarii de film, povestiri, prelucra basme populare. N-a mai apucat să termine piesa *Arca lui Noe*. A murit la 5 ianuarie 1951. (În 1943 fiul lui murise la 4 ianuarie, iar văduva lui avea să moară mulţi ani mai târziu, la 9 ianuarie.) A lăsat în urmă numeroase manuscrise, de care s-a ocupat mai întâi soţia, iar după moartea ei fiica sa Maria Andreievna, care a şi asigurat publicarea celor mai multe volume postume.

Primul avea să apară la şapte ani după moartea lui, un volum de *Povestiri alese* (1958). Apoi *Inelul fermecat* (1960) – basme ruseşti repovestite. În 1960 Vasili Grossman i-a consacrat articolul *Un talent generos*. Cea de „a doua naştere” a continuat, în anii şaizeci, cu *Povestiri* (1962), *Oameni însufleţiţi*. *Povestiri de război* (1963), *Într-o lume frumoasă şi aprigă*, povestiri şi nuvele (1965), *Opere alese* (1966), *Povestiri şi nuvele* (1969). Apoi au fost publicate culegeri ample în câteva volume (1978, 1983). Şi tot mai multe articole, monografii, lucrări de doctorat, analize consacrate caracterelor, construcţiei, limbii lui Platonov – apărute în ţara lui şi în străinătate, inclusiv peste ocean. Între timp, s-au tradus în multe limbi din ce în ce mai multe scrieri ale sale, printre care şi romanul *Cevengur*. Aşa a început „a treia naştere” amintită, în a cărei prelungire se situează şi tălmăcirile româneşti târzii.

Am vorbit până acum despre povestiri şi nuvele. Am folosit aceste aproximări pentru două specii foarte răspândite în literatura rusă şi terminologic greu de echivalat, *povest’* şi *rasskaz*. Ele desemnează o variantă epică mai desfăşurată şi o alta mai concentrată, prima extinsă adesea până la „roman”, a doua redusă până la „schiţă”. Platonov a scris şi

piese, critică, articole. A colaborat sub diverse pseudonime la revista *Criticul literar*, în teribilii ani treizeci, spre a-şi întreţine familia. Cu această revistă încheiase şi un contract pentru un roman-cronică pe care apoi redactorul a refuzat să-l tipărească. Înfiripat într-o călătorie, refăcută pe urmele lui Radişcev, de la Moscova la Leningrad, în februarie 1937, romanul a fost scris, păstrându-i-se două variante de titlu: *Călătorie din Leningrad la Moscova*, reluare explicită a sursei literare de inspiraţie, şi *Călătorie în umanitate*, lărgind intenţia urmărită până la maximum. Ambele titluri, al doilea cu deosebire, rimează cu specificarea dată romanului *Cevengur* (de gen sau ca subtitlu?) *Călătorie cu inima deschisă*. Pe lângă povestiri şi romane, Platonov ar fi putut rămâne autorul a două romane. Unicul exemplar manuscris al celui de al doilea roman a dispărut însă la începutul războiului, în timpul evacuării spre oraşul Ufa. Se spune că noaptea, în timpul călătoriei cu trenul, i-ar fi fost autorului furat geamantanul de lemn în care se afla şi manuscrisul. De un hoţ oarecare sau de unul cu misiuni speciale?! Putem imagina scenarii ipotetice. Călătoriile i-au fost scriitorului benefice sau fatale. Şi nu i s-a păstrat decât un singur roman, *romanul* lui Platonov. „Călătoria cu inimă deschisă” a trebuit să suplinească şi „Călătoria în umanitate”.

În „anul de cotitură” 1929 Platonov i-a trimis *Cevengur*, spre lectură, lui Gorki, care îi apreciase volumul *Stăvilarele de la Epifan*. În răspunsul său Gorki i-a lăudat talentul, limba caracteristică, romanul în ansamblu, dar, totodată, l-a avertizat: „nu văd între redactorii contemporani pe nimeni care ar putea să vă aprecieze romanul după merite”, iar prin particularitatea sa el rămâne „inacceptabil pentru cenzura noastră”. Drept care nici nu i-a sprijinit publicarea. Până să vadă lumina tiparului aveau să mai treacă şaizeci de ani.

4

Cevengur are spaţiul şi timpul său. „Realitatea” spaţiului ar putea fi comparată cu comitatul Yoknapatopha, format, inventat, distilat de William

Faulkner din locurile de baştină şi de viaţă din statul Mississippi. Deşi toate denumirile cătunelor, satelor, orăşelelor sunt, şi la Platonov, imaginare, putem stabili că ne aflăm pe undeva în sud, sud-vest, nu departe de teritoriile ucrainene, cam pe unde se întind gubernia Voronej şi guberniile împrejmuitoare. În 1921–1922, se instalase în Rusia – după altele, premergătoare – o foamete devastatoare, inclusiv în zona dintre Don şi Volga, iar tânărul ziarist Platonov comentase calamitatea. Dacă străbatem câmpia de la Don spre Volga, de la Voronej spre Saratov, înaintea dealurilor prevestitoare ale celuilalt fluviu mai dăm peste un afluent al Donului, pe numele său – Hopior; iar eroul romanului, Aleksandr Dvanov, va fi trimis, la începutul părţii a doua din carte, în oraşul Novohopiorsk. Indicii de acest fel pentru localizări vor mai fi existând multe. Mai limpede ni se dezvăluie însă timpul istoric al acţiunii, căci avem în faţă o naraţiune istorică. Măcar în primă instanţă, un roman datat, ca temei pentru un diagnostic cu sens amplu, de o cutezătoare premoniţie.

Iniţial ne aflăm la începutul secolului douăzeci, într-o Rusie ţărănească spaţial nu foarte departe de centru, dar uitată de Dumnezeu – şi, până una-alta, uitată de istorie; istorie care însă va năvăli curând în perimetrul ei, răscolind-o. În copilărie şi tinereţe, Aleksandr Dvanov pare un „dublu” al lui Andrei Klimentov-Platonov. Anii lor coincid, aproximativ, cu anii noului veac. Tatăl eroului se dedublează, la rându-i, într-un tată de sânge şi un altul adoptiv, Zahar Pavlovici. Saşa îl pierde pe primul, simbolicul pescar, şi e găsit de cel de-al doilea. În fundal izbucneşte şi se desfăşoară Primul Război Mondial. Apoi are loc revoluţia. Împreună cu Zahar Pavlovici, Saşa vizitează sediul mai multor partide, care, scurt timp după cucerirea puterii şi până să fie desfiinţate de unul singur, îşi mai dispută supremaţia în exercitarea puterii. Tânărul se înscrie la bolşevici. „Meşterul”, mai prudent şi prevăzător, amână alegerea. Îşi spun cuvântul diferenţa de vârstă, temperament şi experienţă. Saşa este intempestiv, dornic de soluţii decisive. Este trimis la Novohopiorsk, se deprinde cu „revoluţia luptătoare din stepă” şi, decât să rămână lângă Sonia Mandrova, porneşte din aventură în aventură, alături de camaradul său, Kopionkin. În fabuloasa vară a

peregrinărilor lor prin stepă, Kopionkin şi Dvanov au mereu întâlniri: cu „Feodor Dostoievski”, cu Paşinţev, cu Plotnikov şi mulţi alţii. Semne, fapte, chiar date sugerează prezenţa războiului civil, care mai bântuie în stepă şi cătunele ei, răsfrângându-i grozăviile în ecouri ridicole. Încă pe deplin grav în reprezentările naive ale personajelor, războiul dintre „săraci” şi „bogaţi”, „roşii” şi „albi” (sau cu „bandiţii”, cu „anarhiştii”) apare în fapt ca aiurit şi aiuritor, grotesc şi absurd. Intrând apoi într-un oraş, Dvanov constată începutul unei vieţi economice aşezate. Îndestularea, pe cale de a fi restabilită, i se pare însă atât de ciudată încât crede că a nimerit la duşmani: „Noua politică economică” a luat locul „comunismului de război”. Dar numai acesta din urmă li se părea normal, în chiar anormalitate, căutătorilor de soluţii rapide şi definitive. Aici Dvanov îl cunoapşte pe Cepurnîi, „japonezul”, conducător al comunei din Cevengur. Treptat se îndreaptă într-acolo mai toţi participanţii la acţiunea de până acum: Kopionkin, Dvanov, Gopner, ca şi personaje noi, precum Simon Serbinov, iubitul efemer al Soniei Mandrova. Tot restul cărţii, hotărâtor, descrie presupusul „rai” comunist, menţinut într-o presupusă stare de neîntinare.

Cartea e tripartit structurată. Prima parte, publicată iniţial ca povestire separată (*Obârşia meşterului*) evocă – precum treimea autobiografică tolstoiană – copilăria, adolescenţa şi tinereţea lui Dvanov. Partea a doua descrie peregrinările lui Kopionkin şi Dvanov, un alt Don Quijote şi un inversat Sancho Panza, inversat anume într-un soi de intelectual învăţător. A treia parte, ceva mai întinsă decât primele două însumate, detaliază experienţa „socialismului” şi „comunismului” din Cevengur.

Prima parte acoperă antecedentele poveştii, preistoria revoluţiei, cu a cărei victorie se şi încheie. A doua parte schiţează psihologia „comunismului de război”. Kopionkin şi Dvanov călătoresc prin stepă în vara anului 1921 sau 1922 (la un moment dat aflăm de cinci ani scurşi de la revoluţie, ceea ce ar sugera varianta din urmă). În realitate, „comunismul de război” a durat din 1918 până în 1920 inclusiv. „Noua politică economică” a fost lansată în martie 1921, dar a prins teren mai târziu şi mai greu în zonele depărtate de centru. Intrarea lui Saşa în acel oraş cu vânzare liberă

de produse s-ar putea să fi avut loc în a doua jumătate a anului 1922. Mai departe în roman, un fost locuitor din Cevengur, Aleksei Alekseievici, revine pe meleagurile sale însufleţit de noile idei conţinute în articolul lui Lenin *Despre cooperaţie*. Textul datează din ianuarie 1923. Evenimentele par să ajungă până în acest an. Dar să fim atenţi la două împrejurări, una cronologică şi alta de substanţă. Partea a treia, atunci când relatează constituirea comunei de la Cevengur, foloseşte multă vreme tehnica *flash-back*, se întoarce înaintea experienţei parcurse în stepă de către Kopionkin şi Dvanov. Ei ajung la Cevengur mai târziu, spre a constata isprava lui Cepurnîi şi a tovarăşilor lui; mai întâi se duce Kopionkin, apoi Dvanov. Cronologic, partea din şi despre Cevengur se întinde astfel pe o perioadă mai îndelungată, de dinainte şi de după partea mediană. Cât priveşte substanţa „cevenguranā”, ea este şi rămâne ancorată într-un „comunism de război” extrapolat de către adepţii lui Cepurnîi în „comunismul” ca atare. „Noua politică economică” îşi insinuează prezenţa – tot degradat – poate doar prin finala dorinţă a lui Prokofie Dvanov şi a Klavdiuşei de a se căpătui în detrimentul celorlalţi, adunând cât mai multe bunuri comune, care până atunci nu aparţinuseră, din principiu, nimănui. Orăşelul Cevengur rămâne, aşadar, o experienţă „pură”, în sensul utopiilor comuniste. Semnele unor realităţi istorice ruseşti pot fi desluşite în multe pagini ale romanului. Dar tocmai această realitate, înapoiată şi dornică de compensaţii fanteziste, oferă pretextul pentru utopie. Textul de la sfârşitul anilor douăzeci mai avea nevoie doar de lucrul cel mai important: exploziva inventivitate a lui Platonov.

5

Să-i atribuim romanului calificativul de *utopie* sau de *antiutopie/distopie*? Cititorii vad o antiutopie în ceea ce personajele experimentează ca utopie. Două perspective univoce dau echivocul. Ambiguitatea provine chiar de la Platonov, care împărtăşise multe din iluziile cevenguranilor cu numai un deceniu înainte de a le fi descris – cu

fraternă compasiune şi cu neiertător sarcasm. Aceste iluzii sunt subiectiv elevate şi obiectiv înjositoare. Ele ţintesc să compenseze în chip nobil condiţia unor „umiliţi şi obidiţi”; a căror experienţă eşuează lamentabil. Cu adevărat, acest drum pavat cu bune intenţii duce în infern. Raiul, astfel amenajat, devine iad. Dar nu neapărat pentru locuitorii lui. Dimpotrivă, ei vor căuta din răsputeri să-şi salvgardeze paradisul. Şi când îşi vor da seama că este un paradis pierdut, vor alege moartea.

Cevengur este altceva decât *Noi* ori *1984*, romanele antitotalitare scrise de Evgheni Zamiatin sau de George Orwell. Cu el va semăna mai degrabă *Războiul sfârşitului lumii*, romanul lui Mario Vargas Llosa din 1981. La Canudos se adună yagunzii, răsculaţii, între care sunt şi criminali de rând, dar care descoperă solidaritatea dintre ei şi cu toţi săracii, cu toţi năpăstuiţii soartei. Joao Grande, Joao Abade, Pajeu, Antonio Vilanova, Maria Qadrado, Leul din Natuba şi ceilalţi, înrolaţi în „Garda Catolică” ori simpli locuitori ai comunei, duc un război de apărare împotriva Antihristului, întruchipat în ochii lor de Republică, de armata braziliană liberală şi progresistă. Utopia este conservatoare şi paradisiacă totodată. Dacă cevenguranii ar fi fost credincioşi, iar nu atei, ar fi putut atribui Antihristului distrugerea lor finală. Platonov nu specifică provenienţa şi apartenenţa unităţii de cavalerie care săvârşeşte masacrul. Totul se petrece precum într-un vis coşmaresc – bine organizat. Ar putea fi vorba de armata noii puteri instituite, care nu mai admite anarhia propriilor ei aderenţi maximalişti. Revoluţia îşi devorează fiii. Oricum, Cevengurul trebuia să dispară, fiindcă utopia eşuase lăuntric. Experimentul e inautentic, a dus la un fals rai. De acest eşec îşi dau seama Kopionkin şi Dvanov. Ei apără totuşi Cevengurul, apără visul lor comunist rudimentar, primitiv, fals mântuitor, compromis. Dvanov dispare în felul în care dispăruse tatăl lui, pescarul curios să afle tainele neştiutului. Singur Proşka supravieţuieşte, fiindcă se poate adapta oricărei realităţi, oricât de prozaice, fiindcă el nu e un visător, nu e un fantast, nu e un Don Quijote.

Şirul utopiilor este lung, de la Platon şi Augustin, prin Morus şi Campanella, apoi Morelly, Rousseau, Fichte, Owen, Fourier, Saint-Simon, Cabet, Stirner, Proudhon, Bakunin, până în secolul al XX-lea. Dintre

predecesoare, romanul lui Platonov evocă atât *Cetatea Soarelui* cât şi *Utopia*. Oraşul-stat ideal e străjuit, la Campanella, de soare, celebrează „iubirea de comunitate”, în schimb neagă individul, familia, proprietatea personală. Locuitorii acestei „cetăţi filosofice” sunt elementari, altruişti, se respectă reciproc, sunt „legaţi unii de alţii de parcă ar fi membrele unui corp”, „nu ei servesc lucrurilor, ci lucrurile le servesc lor”. Ecouri ale acestei simplităţi solidare cu tot şi toate răzbat până la Cevengur. Locuitorilor lui stăpâniţi de o primitivă „idee poetică”, razele solare le sunt de asemenea suficiente pentru vieţuire şi supravieţuire. Cevengurul are totodată, ca şi aşezarea imaginată de Thomas Morus, un caracter „insular”, întrucât e diferită de restul aşezărilor de pe întinsul stepei împrejmuitoare. Ea le pare tuturor celor care se îndreaptă într-acolo o insulă a liniştii, în mijlocul unei mări agitate şi descumpănitoare. Este încă o iluzie, infirmată pe parcursul cărţii, dar care pastişează şi ironizează un motiv complementar din literatura universală, căutarea fericirii printr-o călătorie iniţiatică.

Personajele centrale sunt cavaleri rătăcitori, la propriu, precum Kopionkin, sau într-o variantă interiorizat-spirituală, ca Saşa Dvanov. Modelele grave, în parte continuate şi în bună parte devalorizate, sunt romanele din „ciclul breton”, cavalerii regelui legendar Arthur, ai miticei sale „*table ronde*”, cu deosebire Lancelot şi Perceval. Avatarurile lor sunt căutări ale idealului, simbolizat în Sfântul Graal, cupa în care Iosif din Arimateea adunase sângele Mântuitorului. Într-o voită răsturnare demitizatoare, descoperim surprinzătoare ecouri, mai ales ale variantelor lui Chrétien de Troyes. Lancelot e sfâşiat între iubirea ideală şi totuşi păcătoasă pentru Guerievre, soţia regelui Arthur, şi datoria lui de cavaler al acestuia. Nu trebuie şi Dvanov să aleagă între Sonia, Sofia Aleksandrovna Mandrova, şi datoria de a-şi continua peregrinările în căutarea unei fericiri mai importante?! Perceval îşi părăseşte mama pentru a urma nişte cavaleri în aventurile lor. Mama, abandonată, moare de durere. Perceval intră în ordinul cavalerilor, merge la castelul lui Arthur. Îl urmăreşte remuşcarea faţă de mamă şi imaginea femeii iubite, Blancheflor, dar izbândeşte chemarea lui la fapte de vitejie. Lunga lui formare, transformare, iniţiere e

subordonată misterului Graal. Nu este comunismul imaginat şi imaginar un astfel de mister – serios pentru eroi, ridicol pentru cititori, în fapt grav şi caraghios în acelaşi timp?! De la Perceval am putea urca la Parzival (Wolfgang von Aschenbach), Parsifal (Richard Wagner) şi chiar până la căutările Graalului de către Hans Castorp (*Muntele vrăjit*), ironizate în seriozitatea lor de către Thomas Mann. Platonov nu cunoştea varianta din urmă. Dar cu cele anterioare se interferează – voit sau printr-o spontaneitate caracteristică artei – aventurile eroilor săi. Ei îşi părăsesc iubitele şi mamele, de fapt nici nu au mame (Serbinov nu mai are mamă), au numai taţi, sunt legaţi de cauza câte unui tată, autentic sau adoptiv. Printr-o rimă intenţionată, sau nu, dar acel „*chevalier du Graal*” „*au coeur pur*” îşi continuă această „călătorie cu inima deschisă”.

Mitul primise un prim impuls demitizator încă în *Don Quijote de la Mancha*. Alonso Quijano cel Bun ajunge Don Quijote, secondat de scutierul Sancho Panza, devine cavaler al „tristei figuri”, însufleţit de femeia visurilor lui, Dulcineea din Toboso, plecat pe calul Rocinante, spre noi şi noi aventuri. Ele sunt parodiate, dar urmăresc dragostea, onoarea, dreptatea. Lupta nobilă şi mereu eşuată este dusă pentru eternele castele din Spania. Cervantes scrie tot o utopie, dovadă capitolele în care Sancho îşi cârmuieşte insula pe care a pus stăpânire; o utopie degradată însă în raport cu propriile ei modele. Este oare cartea o utopie sau o distopie? A fost citită şi interpretată în ambele feluri; căci totul în ea este ambivalent. Un nou hidalgo este, neîndoielnic, Kopionkin, numele căruia derivă din *kopio*, lance. El călăreşte o nouă Rocinante, „Forţa Proletară”, şi e îndrăgostit de o nouă Dulcinee, „Roza Luxemburg”. Roza trimite şi la alte simboluri, dar primordial ea simbolizează revoluţia mondială, pentru Kopionkin fiind chiar mai presus de revoluţie. Şi lui Kopionkin, ca şi lui Don Quijote, îi intraseră în cap o grămadă de scorneli, adevărate doar în vis, totuşi vrednice de crezare şi aievea; deşi în final îşi dă seama că, la Cevengur, speranţele nu fuseseră înfăptuite. Kopionkin este ironizat, parodiat, ridiculizat – şi e bun, demn, nobil în rătăcirile lui, rătăciri la propriu şi la figurat. Toată partea mediană din roman pastişează deliberat capodopera lui Cervantes, deşi, cum

am mai spus, Saşa Dvanov, personajul cu adevărat central, îndeplineşte cumva rolul lui Sancho, al unui Sancho mai neprozaic, impregnat de năzuinţe fantastice, de vise şi himere.

Într-o anumită măsură toate personajele romanului preiau câte ceva din modelul donquijotesc: Paşinţev – mai direct, Cepurnîi – mai indirect, dar şi Gopner, Serbinov şi alţii. Acestui model îi urmează şi labila măsură estetică a cărţii, între mit şi demitizare, tragic şi comic, grav şi grotesc, elevat şi burlesc, sublim şi ridicol. Turgheniev considera întreaga literatură rusă îndatorată tensiunii dintre Hamlet şi Don Quijote, un personaj rece şi un altul cald. „Idioţii” lui Dostoievski sunt quijoţi buni şi ridicoli. La Platonov contradicţia e ascuţită prin inversare: cei buni sunt – idioţi! Lancelot şi Perceval ajung acum idioţi, absurzi, total ineficienţi. Sunt quijoţi şi îşi pun – la modul adesea idiotizat – probleme hamletiene. Dar nu le rezolvă, sau le rezolvă aberant. Şi mai sunt şi nobili în pornirile lor ignobile – stupide ori criminale. În laboratorul de vrăjitor al lui Platonov substanţele opuse produc un coctail pe care îl tot degustăm pentru a-i determina componentele.

Dacă, spre pildă, Mihail Bahtin ar fi cunoscut *Cevengur*, el ar fi avut cu siguranţă material suplimentar pentru universul lui „carnavalesc”. Platonov reinterpretează multe situaţii şi personaje atât de stranii încât ne face să ne gândim la o lume medieval-renascentistă de bâlci, în care totul e deghizat, jucat, visat, totul e un uriaş travesti, întreaga realitate pare o uriaşă grimasă a realităţii. S-a emis chiar ipoteza că întreg Cevengurul e o proiecţie a minţii înfierbântate a lui Dvanov din timpul bolilor prin care trece, o himeră a imaginaţiei sale dezlănţuite. Ne-am putea întreba dacă bătălia finală are loc cu adevărat sau se desfăşoară numai în fantezia aprinsă a cevenguranilor, care şi-au irosit, oricum, şansa de mântuire. Dar nici despre ei nu ştim dacă nu sunt cumva numai nişte reciproce oglindiri imaginative. Un personaj şi-l inventă pe altul şi se reflectă în reprezentarea aceluia. „Lumea ca vis”, celebrul motiv vechi îşi găseşte în Platonov un nou adept şi urmaş. Un altul, totuşi, decât oricare dintre cei vest-europeni. „Carnavalescul” nu este la el rabelaisian. Iar „nebunii” lui nu sunt shakespeareeni. După cum măscăriciul regelui Boris Godunov, la Puşkin

sau la Musorgski, nu este bufonul regelui Lear. „Măscărici” nu e un echivalent suficient pentru rusescul *iurodivîi*. Acesta este mai degrabă un „idiot luminat”, un frate (bun? vitreg?) al „prostului înţelept” din poveştile populare. *Iurodivîi* a fost numit în popor şi printre credincioşi, încă din vechime, ascetul scrântit sau care făcea pe scrântitul, cel înzestrat cu darul prezicerii nebuloase şi pătrunzătoare, un om cu mintea răvăşită sau prefăcându-se astfel, ascunzând în gesturi fără sens un sens superior. Istoria şi literatura rusă abundă în asemenea scrântiţi. O astfel de scrânteală (*iurodstvo*) caracterizează multe personaje, fapte, comportamente, enunţuri, formule din romanul lui Platonov. Lipsa lor de noimă ascunde însă mereu un tâlc, deseori unul surprinzător de adânc, chiar rafinat sub raport intelectual. „Proştii” sunt, sub alt unghi, „deştepţi”, logici în ilogism, riguroşi în absurditate, cu o parte de adevăr în cele mai demente întreprinderi. Ei reeditează personaje răspândite în folclor. Saşa este fratele orfan, care simte şi vede mai adânc, acţionează mai înţelept şi mai departevăzător decât fratele lui „normal” Prokofie. Anormalul atinge o normă nevăzută, normalitatea sucombă în platitudine, într-o deşteptăciune de-a dreptul prostească. Apoi există calul năzdrăvan din basm (nu doar Rocinante), pe crupa căruia Kopionkin – poate că fratele mijlociu al treimii – dobândeşte, măcar în închipuire, puteri miraculoase. Iar toate aceste şi alte motive miraculoase se mai şi degradează în propria lor caricatură.

Reversul comic trimite şi la surse tragice, parţial sau pe de-a întregul, culte. Iată, *Viaţa protopopului Avvakum*, uluitorul monument de limbă şi gândire din 1672–1675. Avvakum Petrovici, întemeietorul ritului vechi al ortodoxiei ruse, a condus schisma faţă de Biserica oficială şi patriarhul Nikon, a fost supus celor mai atroce suplicii, exilat, anatemizat, închis, ţinut ani de-a rândul într-o hrubă săpată în pământ; şi toată viaţa n-a renunţat la convingerile lui, pentru a căror răspândire şi izbândă a scris peste cincizeci de texte, inclusiv biografia amintită, într-un stil incisiv şi înnoitor. Dintr-un martiriu continuu pentru credinţa socotită de el dreaptă, Avvakum a produs o operă, precum Campanella ori Savonarola, una cu largi reverberări de până la „scrântiţii încăpăţânaţi” din literatura nouă. Sau poemul lui

Nekrasov *Cui îi e bine în Rusia* (*Komu na Rusi jit' horoşo*, literal: *Cui îi e dat să trăiască bine în Rusia*), la care Nikolai Andreievici a lucrat ani mulţi, până la moarte, fără să-l termine. Pentru a afla răspuns la întrebarea cuprinsă în titlu, Nekrasov imaginează eroi-pelerini trecând prin oraşe şi sate, făcând cunoştinţă şi discutând cu cine le iese în cale. Personajele principale sunt ţărani, săraci, ruinaţi, asupriţi, mai toţi necăjiţi, cu excepţia personajului fericit Dobrosklonov (în traducere: Cel cu înclinaţii spre bine). Poporul afundat în mizerie şi visând mântuirea lumească este tema de bază a poemului, care a mai fost numit şi epopee. Un suflu epopeic trece şi prin stepa lui Platonov şi peste cei ce o cutreieră în lung şi în lat, spre a vedea cui îi merge rău şi cum ar trebui să-i meargă bine în Rusia. Numai că epopeicul dobândeşte răsfrângeri groteşti, iar binele presupus devine un rău mai mare.

În literatura rusă călătoria este nu numai o temă, ci un gen, poate din pricina enormelor întinderi geografice, al acelui „plan nemărginit” despre care vorbise Lucian Blaga în a sa morfologie a culturii. La ruşi personajele călătoresc mereu, Cicikov în *Suflete moarte*, Nehliudov în *Învierea*, Dvanov sau Kopionkin, Gopner sau Serbinov în *Cevengur*. Romanul lui Platonov se află în vecinătatea „poemului” în proză gogolian, doar Cicikov parcurge şi el o călătorie iniţiatică *a rebours*, în care îl face pe cititor să descopere o întreagă lume populată de fiinţe ciudate, scrântite, absurde. „Scrânteala” personajelor lui Gogol este mai la vedere negativă, cea a eroilor lui Platonov – pozitivă în primă şi întrucâtva în ultimă instanţă, între aceste puncte extreme aglomerându-se multă, foarte multă prostie. Prostia candidă, fraternă, generoasă nu e mai puţin prostie, atinge stupiditatea şi ridicolul total. Platonov evită însă de obicei batjocorirea directă; sarcasmul lui e disimulat într-un fel „obiectiv” de a înfăţişa lucrurile, aşa cum sunt şi cum au ajuns ele, din bune intenţii şi cu rele consecinţe. Această lume renaşte într-un mod singular şi peisajul ţărănesc multicolor, şi colcăiala fără noimă gogoliană. Termenul lui Gogol, *scucino*, „plicticos”, e reluat cu obstinaţie, repetat în multe variante, „trist”, „urât”, „searbăd”, „lălâu” şi cu varii conotaţii. Dar, ca şi în cazul celebrelor digresiuni lirice din *Suflete moarte*,

în *Cevengur* stupiditatea e mereu înnodată cu o natură bogată şi chiar cu gânduri pătrunzătoare. Aceleaşi personaje simt şi vorbesc aiurit-aiuritor... şi înţelept. Iar cititorul se dumireşte greu în privinţa defectelor şi calităţilor amestecate pe paleta artistului, ca şi în privinţa „culorilor” sufleteşti specific ruseşti decantate în cele din urmă.

Nu numai întâlnirea cu un personaj al stepei care şi-a luat, din respect şi din ignoranţă, numele de „Feodor Dostoievski”, trimite la marele înaintaş. Sunt şi destule alte detalii, precum groaznica soartă a copiilor condamnaţi la dispariţie prin foame sau boală. Compasiunea faţă de copii dă nu numai măsura umanităţii din om, de astă dată viaţa sau moartea copiilor sancţionează succesul ori insuccesul edificării social-existenţiale. Moartea copilului simbolizează în *Cevengur* (ca şi în *Groapa de fundaţie*) eşecul experienţelor comuniste. Dacă cevenguranii nu pot salva un copil de la moarte – precum Hristos odinioară –, înseamnă că mântuirea din comuna lor este o falsă mântuire. În final înţeleg şi ei acest lucru, după cum pricep şi că, de vreme ce nu-l pot vindeca pe Iakov Titîci, ceva în comuna lor, în învăţătura şi cu învăţătorii lor, nu este în regulă. Cartea debutează, sfâşietor, cu „dulcea” otrăvire de către mame a noilor născuţi, oricum condamnaţi la moarte prin inaniţie. Neputinţa, aproape de sfârşit, de a salva copilul încheie parabola. Noua „religie” e eronată. O seamă de motive „karataieviene” se degradează în motive „karamazoviene”. Bunătatea ajunge ucigaşă. Pe drumul pe care s-au angajat, oamenii „de jos”, care alcătuiesc sarea pământului, mai degrabă s-au încărcat decât purificat de păcat. Povestea din Cevengur poate fi receptată şi ca o (consonantă cu avertismentele lui Tolstoi şi Dostoievski) „antievanghelie”.

Ca un alt „Don” sau o nouă „Volgă”, fluviul romanesc captează în cursul lui, cu sau fără voia autorului, multe izvoare. Că Paşinţev se maschează într-un anacronic cavaler rătăcitor, iar Kopionkin este un cavaler rătăcitor al tristei figuri, sunt evidenţe. Numele lui Dvanov, derivat din *dva*, „doi”, îl putem raporta la cei doi cu acest nume, Prokofie şi Aleksandr, primul legitim (mai tânăr de fapt), compensând mizeria copilăriei prin instinctul hrăpăreţ al adultului, al doilea nelegitim (nelegitimul e de astă

dată bun, invers decât în *Regele Lear* sau în *Fraţii Karamazov*), legitimând aspiraţii nobile de ţăran ajuns semiintelectualul cu idei de autentic gânditor. Am putea însă raporta acelaşi nume şi la „*dvoinik*”, „dublul” dostoievskian din „poemul petersburghez” omonim, fiindcă în sufletul lui Saşa se înfruntă mereu porniri contrare, el este un tipic dedublat, şi ca jumătate ţăran, jumătate intelectual, unul care ştie să lucreze printre atâţia care dispreţuiesc munca şi să mediteze printre atâţia care au idei false ori nu au deloc idei, mereu şovăitor în hotărâri, precum eroul de poveste populară care nu e decis ce drum să aleagă, căci oricare îl duce la pieire. Confuzia cu bune intenţii şi urmări adesea fioroase din timpul războiului civil aminteşte de atmosfera *Armatei de cavalerie* a lui Babel, intră în ecuaţie şi cu ceva din *Rusia scăldată în sânge* a lui Artiom Vesiolîi, din *Înfrângerea* lui Fadeiev, din *Donul liniştit* al lui Şolohov şi alte cărţi scrise în cam aceiaşi ani. Dar poate nicio altă carte nu e într-atât de premonitorie cu privire la consecinţele unei tentative utopice de a instaura dintr-o dată în locul totalei mizerii totala fericire...

Preşedintele Comitetului scriitoricesc de valorificare a moştenirii lui Platonov, excelentul prozator Andrei Bitov, a trebuit de asemenea să aştepte mult până să-i apară la el acasă romanul – între timp cu mare succes în lume – *Casa Puşkin*. Titlul trimite la institutul de cercetare cu acest nume din Petersburg, dar şi la Petersburgul literar, la întreaga Rusie care este o „Casă Puşkin”. Romanul e clădit din „cărămizi” preluate din literatura clasică rusă. În acest spirit a fost conceput şi romanul lui Bulat Okudjava *Călătoria diletanţilor*, şi romanul lui Vladimir Nabokov *Darul* (sau *Harul*), scris încă în ruseşte, înaintea cărţilor sale de limbă engleză. Literatura rusă a fost intertextuală, adesea fără s-o ştie. Platonov a fost un intertextual, cu mult înainte ca termenul să fi fost acreditat în teoria literară. S-ar putea ca multe adrese, ecouri, suprapuneri să nu-i fi trecut prin minte; i-au trecut prin har. Un mare scriitor rus nu poate exista în afara celorlalţi mari scriitori ruşi. O mare carte este asemenea cupei Graalului în care se adună vlaga sacră a artei. Şi a filosofiei.

6

Soţia lui Platonov, Maria Aleksandrovna, a adus mărturia influenţei deosebite pe care a exercitat-o asupra încă tânărului scriitor un gânditor rus, mai puţin cunoscut, din a doua jumătate a secolului trecut, Nikolai Feodorovici Feodorov (1828–1903). Contemporan cu Soloviov, Dostoievski, Tolstoi, filosoful a lăsat urme vizibile în gândirea fiecăruia dintre ei. Ascet în viaţă, refuzând orice proprietate, Feodorov n-a publicat nimic cât timp a trăit şi doar ucenicii i-au strâns fragmentele alese şi articolele în două volume, sub titlul *Filosofia cauzei comune*, volume apărute în 1906 şi 1913, şi care s-au aflat îndelungă vreme scrupulos adnotate în biblioteca lui Platonov.

Feodorov şi-a elaborat viziunea utopică, de tentă religioasă necanonică, în opoziţie cu mai toată filosofia vest-europeană, îndeobşte cu Occidentul, într-un vădit consens cu tradiţionalismul rusesc patriarhal, cu misiunea unei Rusii inconfundabile, în care se amestecau surse ţărăneşti, credinţe sectante nesupuse Bisericii oficiale, revolte intelectuale antiautoritare şi împotriva privilegiilor şi privilegiaţilor. Acest ciudat tradiţionalism se încredea totuşi în mântuirea prin tehnică. În ce fel? Dacă viaţa a reuşit saltul prin biologie până la om, omul în schimb va trebui să-şi depăşească propriile limite. El va trebui să înfrângă încorsetările impuse de natură, societate... şi moarte. Ideea efortului titanic de supunere a cosmosului natural i-a ghidat şi pe Ţiolkovski, şi pe alţi savanţi în proiectele de cucerire a nesfârşitelor spaţii extraterestre. Feodorov preconiza o terestră organizare totodată „ştiinţifică”, militară şi religioasă, care să asigure „cauza comună” şi perpetuarea ei nestingherită. Ultima consecinţă a acestui activism utopic viza efectiva înfrângere a morţii omului, prin propriul său titanism. Moartea, nici măcar a unui singur om, nu este de acceptat. Omul trebuie să înfrângă moartea, să-şi asigure aici reînvierea. Îl va ajuta tehnica, ştiinţa şi mai ales inalterabila alianţă cu predecesorii, legătura vie între „taţi” şi „fii”. Renăscându-şi taţii, fiii renasc şi ei, depăşesc natura din jurul lor şi din ei, clădesc o uniune a

fiinţelor nemuritoare, acea „Biserică a înviaţilor” care va înlocui orice altă Biserică şi va asigura raiul pământesc predestinat expansiunii cosmice...

Intuim legăturile subterane dintre aceste proiecte fantas-tice şi creaţia lui Tolstoi sau Dostoievski. Surprindem însă mai limpede paralelismele – consonante ori disonante, bazate pe apropiere ori distanţare – cu atât de strania concepţie a lui Platonov despre om. Nici Platonov nu disociază factorii materiali şi spirituali care organizează viaţa umană, cum nici Feodorov nu îi distinge (la antipodul spiritualismului, observă Berdiaiev). Cu „activismul umanist” (formula lui Florovski) împărtăşit de Feodorov consonează ideea despre viaţă a lui Platonov. Miracolul principal este înmulţirea vieţii, diminuarea ei – principala catastrofă. Rostul omului constă în perpetuarea vieţii, în statornicirea legăturii verticale dintre „taţi” şi „fii”, şi orizontală dintre „fraţi”, într-o frăţietate care să cuprindă toţi oamenii, să se extindă asupra întregii societăţi şi chiar asupra întregii naturi.

„Picătura” Feodorov cade în „cupa” cevengurană, deşi cu accente critice pe măsura distanţei dintre romancier şi personajele lui. Chiar şi ironizarea încrederii excesive în autoperpetuarea vieţii, în afara muncii (munca lăudată de Platonov şi de Zahar Pavlovici, dispreţuită de cevengurani), introduce în utopie un coeficient meditativ. Aspectul metafizic este planul al treilea, alături de cel istoric şi cel utopic, de care trebuie să luăm act spre a pătrunde semnificaţiile ascunse ale romanului. Surpriza care îi aşteaptă pe cititorii lui este „ideea poetică a unei republici filosofice” (subtitlul cărţii lui Campanella), alta decât în lungul şir de la *Cetatea Soarelui* la *Jocul cu mărgele de sticlă* (Hermann Hesse). Surpriza surprizelor: gânditor este nu numai autorul, dar şi personajele lui atât de simple, de umile, naive, neştiutoare, primitive, abuzive. Platonov este un nou Platon al unei noi Republici, la fel de neviabilă.

Atribuim un sens indirect calităţii de „filosof” şi în cazul scriitorului, cu atât mai mult la personajele lui. Avem în faţa noastră oameni care meditează despre viaţă şi destin, bine şi fericire. „Înţelepţii” sunt aceiaşi cu „proscrişii”, sunt slabi şi pătrunzători la minte, spun mereu enormităţi care, pe neaşteptate, se mai dovedesc şi adevărate. Dostoievski i-a luminat dintr-

un unghi revelator pe „idioţii” săi, care erau însă oameni îndeobşte deprinşi, prin origine şi profesie, cu veşnica problematizare rusească. Platonov o atribuie pe aceasta oamenilor celor mai umili ca stare şi ca intelect. Şi ei problematizează mereu, deşi nu au pentru asta nicio pregătire sau aproape nici una. Dvanov şi alţi câţiva semiintelectuali sunt minoritari. Ceilalţi rămân foarte „jos”, nu ştiu să (se) tălmăcească, mai des răstălmăcesc frânturi de idei primite de „sus”. Erorile sursei le scot la iveală efectele derutante. Dar gândurile cele mai incoerente, fantasmagorice, aberante, au, totodată, un miez tare. Mai rar scriitor atât de atent la „deşteptăciunea prostimii”. Prostia curată recucereşte o elevaţie stranie, un fel de – inversă decât la Caragiale – „murdară curăţenie”.

Aceşti oameni sunt afundaţi în şi mânjiţi de noroaiele cele mai rău mirositoare ale supravieţuirii elementare, ca şi animalice. Să ne amintim grupul compus din „alţii” aduşi să populeze Cevengurul, un fel de lumpen-popor fără identitate; sau femeile aduse de Prokofie pentru perpetuarea speciei cevengurane. Chiar la acest nivel de înapoiere oamenii se confruntă însă cu mari întrebări existenţiale, cărora le dau răspunsuri groteşti. În orice caz, mai toţi se străduiesc să mediteze, de la Cepurnîi la Iakov Titîci, iar între ei nu se simt străini nici Dvanov şi nici moscovitul Serbinov. Printr-o negare spectaculoasă a negaţiilor, ratarea tuturor experienţelor cevengurane consfinţeşte – şi sfinţeşte – nebănuite resorturi de înţelepciune populară. Eşecul celor mai năstruşnice idei nu zăgăzuieşte dreptul omului de a gândi, de a căuta şi de a se înşela. Utopia a murit – trăiască utopia!

Întrebarea de căpetenie a tuturor absurzilor căutători de adevăr şi de fericire priveşte relaţia dintre viaţă şi moarte. Raportul dintre ele îl fascinează pe tatăl lui Aleksandr, pescarul, pe Dvanov însuşi, care în final îl urmează în mitica scufundare în enigmele altui tărâm, „altei gubernii”, ce n-are cum să nu fie înrudită cu aceasta, cu viaţa pământeană. Totul e viaţă, viaţă de aici, viaţă de dincolo, viaţa e mai bogată decât pare. Suflă peste toate iniţierile parcurse o boare escatologică. Oamenii dau târcoale unui sfârşit de ev, mereu echivalent cu un nou început, unei noi naşteri, renaşteri. „Revoluţia”, „socialismul”, „comunismul” sunt pentru neştiutorii lor adepţi

(„Fericiţi cei săraci cu duhul, că a lor este împărăţia cerurilor”) o nouă metafizică, religie, înviere de la sfârşitul istoriei. Şi numai neputinţa de a rezolva „problema morţii” anulează pretenţia de a rezolva „problema vieţii”: ca fals pusă şi prost soluţionată.

Platonov leagă însă metafizica şi fizica. El nu cunoaşte ruptura dintre corp şi spirit. Materia nu îi apare nici o clipă ca vulgară. Sufletul şi spiritul sălăşluiesc pentru el în trup, fac parte dintr-o fiinţare numai aparent ignobilă. Însufleţită este orice fărâmă a naturii şi orice ţine de corpul omului, toate colcăielile, emanaţiile şi putreziciunile lui. Platonov evocă tot ce pare pestilenţial, fără reţinere, ruşine, scârbă. Sfânt este trupul cel atât de murdar, de înfometat, de trecător. Tocmai el n-ar trebui să se vestejească, să dispară, pentru ca simţământul şi gândul să dăinuiască şi ele.

Romanul începe şi sfârşeşte cu morţi. Pe parcurs mor mulţi, de foame, de boală sau omorâţi. Mor copii, femei, bărbaţi. Mor lamentabil. Mor simplu. Mulţi cititori vor fi şocaţi de uciderea „burghezilor” din Cevengur, care fuseseră şi ei oameni obişnuiţi. Sunt ucişi cu înfiorătoarea cruzime calmă cu care „culacii” din *Groapa de fundaţie*, ţărani cu ceva mai multe bunuri decât nimicul, sunt îmbarcaţi pe şlepul care să-i ducă la moarte sigură. Moartea e un oaspete frecvent la Platonov. Ca şi boala. Dar şi boala, şi moartea sunt erori ale existenţei. Erori fie ale naturii, fie ale omului. Totul moare, nimic n-ar trebui să moară. La soluţionarea acestei insolubile enigme trudesc, imperfect sau eronat, atâţia dintre eroii lui Platonov. În alte scrieri: constructori, inventatori, meşteri, tehnicieni, ingineri, savanţi, un lung şir de creatori, opintirea cărora e de obicei frântă de împrejurări vrăjmaşe. Aici: şi meşterul Zahar Pavlovici, dornic şi neputincios de a cunoaşte şi transforma lucrurile, dar mai cu seamă toţi acei căutători de adevăr, activiştii întru utopie, cavalerii rătăcitori care se adună la Cevengur spre a se jertfi pentru himerele lor. Serbinov, înainte de a pleca spre Cevengur, se iubeşte cu Sonia pe mormântul mamei lui de curând îngropate. Sună ca o impietate, dar este contrarul. Viaţa trebuie prelungită prin moarte şi dincolo de ea. Nimic nu are un preţ comparabil cu viaţa. Totul moare, toţi murim – toţi să trăiască, să trăim cu toţii! Experienţa eroilor principali ai

cărţii este supravieţuirea. Ei încearcă să forţeze supravieţuirea, cea individuală şi cea socială. O caută nu acolo unde şi nu aşa cum s-ar cuveni. Sunt necuviincioşi în căutare. Religia lor nu le asigură învierea. Din cauza morţii la început înstăpânite, se angajează pe alte drumuri decât predecesorii lor fatalişti, dar sucombă – la capătul experienţelor parcurse – în alte morţi. Drumul n-a fost bine ales. Vor urma însă noi tentative, căci omul se va încăpăţâna să-şi dobândească nemurirea încă în viaţă, pe acest pământ, ca meşter al propriului său destin. Dostoievski a demonstrat eşecul omului care s-a substituit lui Dumnezeu. Platonov argumentează un mod incorect în care omul a vrut să se substituie divinităţii. Spre a-şi realiza prerogativele creatoare, omul să nu se comporte ca un zeu, cu atât mai puţin ca unul nesăbuit şi sângeros!

Căutările şi căderile nu au luat sfârşit. Dovadă, motivul obsesiv al drumului. Toţi în roman sunt pribegi, parcurg distanţe şi transmit mesaje, de până la personajul cu nume ciudat, Luy. Cutreieră spaţii şi timpuri. Caută iniţierea. Vor să afle ceea ce bănuiesc că nu poate să nu fie ascuns undeva, în natură, în societate, în corp, în suflet. Mici şi mari drumuri leagă lumi mici şi mari. Lumea este o întretăiere de drumuri. Adulmeci totul, bâjbâi pretutindeni, găseşti altceva decât ai căutat, abandonezi o cale, apuci o alta. Toţi suntem precum căutătorii din poveste. Sau din utopii, utopiile cărţii, utopiile istoriei. O adevărată utopie nu poate fi decât filosofică. Dar se poate adeveri o utopie filosofică?

7

Asemenea lui Platon, Platonov conferă viaţă Ideii. Întregul roman este cufundat într-o realitate ireală, parcă visată, bolnavă. Halucinează Dvanov, halucinează Platonov. Dvanov este un „dublu” al lui Platonov. Dar Andrei îi este superior lui Aleksandr. Căci scriitorul şi-a inventat eroii, pe Dvanov, pe Voşcev, pe Vermo. Halucinaţiile lor saturează *Cevengur*, *Groapa de fundaţie*, *Marea din adâncuri*. Numai prezenţa artei tranşează disputa între cât de inacceptabilă şi cât de constrângătoare este imaginaţia unui scriitor.

Numai literele adeveresc arta literară. Limba este un prim şi ultim miracol şi la Andrei Platonov. Ea face palpabilă enigmatica lui realitate.

Toţi comentatorii ajung la această stranie limbă inventată, consonantă disonanţelor înfăţişate ori sugerate. În postfaţa la ediţia bilingvă ruso-engleză din 1972 a *Gropii de fundaţie* (titlul *Kotlovan* a fost tradus în engleză prin *The Foundation Pit*), Iosif Brodski, laureatul de mai târziu al Premiului Nobel, pune accentul pe limba perfect adecvată inadecvărilor utopice de ordin psihologic ori sociologic. „Fundaţia” este o fundătură existenţială. Limba lui Platonov „putem spune cu acelaşi succes că duce limba rusă într-o fundătură de sens sau – ceea ce e mai exact – că descoperă filosofia fundăturii în limba însăşi”. Platonov inventă „prezenţa absurdului în gramatică”. El scrie într-o limbă total „răsturnată”, identifică limba cu inversiunile ei. Este primul suprarealist serios, fiindcă la el suprarealismul e o formă a filosofiei, un produs al psihologici. O limbă „masificată”, impersonală produce un suprarealism „impersonal, folcloric”, oarecum apropiat de mitologia antică. La el absurdul nu este egocentric, până la un punct comunitatea cade jertfă limbii ei. Limba naşte o lume fictivă, lumea ajunge dependentă de gramatica ei. Platonov este „intraductibil”, dar trebuie să salutăm orice „încercare de a recrea această limbă, care compromite timpul, spaţiul, însăşi viaţa şi moartea...”. Sau, după cum îşi începe *Avertismentul* traducătoarea din *Les Ecluses d’Epiphane* (1988), Lily Denis: „Scriitura lui Andrei Platonov, de un profil absolut unic, oferă numeroase exemple de «derapare», de asociaţii imprevizibile şi de libertate lexicală. O nevoie constantă de a exprima cauzele acţiunilor şi ale gândurilor, în egală măsură proprii făpturilor însufleţite ca şi ale fenomenelor naturale, întretaie concretul şi abstractul dincolo de logica obişnuită. Pentru asigurarea cititorului în privinţa exactităţii traducerii, textul ar fi trebuit împânzit cu zeci de *sic*-uri; acest lucru ar fi introdus excrescenţele pedanteriei şi ar fi putut părea a fi o aluzie critică la adresa «bizareriilor» unui autor ale cărui originalitate, temeritate, sinceritate, poezie sunt admirabile”.

Limba echivalează cu lumea lui Platonov, ciudăţenia uneia se racordează la ciudăţenia celeilalte. Personajele vorbesc fără încetare, limba

lor sucită corespunde gândirii şi existenţei lor sucite, pe care nu le exprimă doar, ci le şi determină. Limba ieşită gramatical din ţâţâni e însăşi lumea dată, una recreată şi creată, descoperită şi inventată, reală şi visată, reală în fantasmele ei. Platonov reuşeşte osmoza dintre o limbă ţărănească şi alta intelectuală, dar şi între o limbă vie şi alta artificială, una suplă şi alta schematică. Logica e redusă, în extremismele ei elementare, la ilogic; după care se reîmbracă în carne şi nervi, cu vibraţia inconfundabilă a vocii şi a trăirilor fiecăruia. Din nou aceeaşi concomitenţă: personaje sărace şi bogate în gândire, simţire, vorbire. Cu un aforism al lui Platonov, de altundeva: „Arta constă în a exprima tot ce e *mai complicat* prin cele *mai simple* mijloace. Arta este forma superioară a economiei".

Alianţele înfrăţesc multe alte sfere, de pildă omul cu natura. Un procedeu artistic la vedere e reciproca încercuire a omului cu natura şi verificare a naturii prin om. Naraţiunea, în centru cu câte un personaj, se „poticneşte" mereu de câte o privelişte a lumii înconjurătoare, în confruntare cu care destinul omului devine mai impersonal şi parcă plonjează în eternitate. Natura străjuieşte omul tot pe atât, pe cât remodelează omul natura. Cosmosul nu este doar macrocosmic, el infuzează fiecare vieţuitoare, plantă sau bulgăre de pământ. De aceea unul care îşi spune „Dumnezeu" se poate hrăni cu pământ, toate doar cresc din pământ. Iar soarele dă viaţă nu doar plantelor, ci şi oamenilor. Viaţa ar trebui să-şi ajungă sieşi; panteistic, să se autoreproducă neîncetat. Totul e viu, om, animal şi plantă, pământ, apă şi soare. Dar creaţia instantanee, a orice din nimic, tot utopie este. Aceşti „copii ai soarelui" şi ai pământului, ai buruienilor şi apelor – fluvii, lacuri, mocirle! – mai şi coboară pe scara negurilor, în timp ce presupun că se înalţă spre lumină. Se întâmplă aşa şi fiindcă nu fac nimic, nu mai vor să trudească. Faţă în faţă cu miracolul simplu al vieţii, „meşterul" ajunge să recunoască insuficienţa locomotivelor şi mecanismelor sofisticate. Acum nu-şi mai ajunge sieşi nici viaţa simplificată la extrem şi naiv încrezătoare în spontana ei înţelepciune. Omul va trebui să renască în calitate de „meşter". Numai meşterind lucruri noi, se va redescoperi pe sine. Numai îmbogăţind şi nu sărăcindu-şi-o, va descoperi

viaţa. Fiindcă viaţa nu poate fi redusă la scheme. Proiectele elementare nu se pot împlini. Viaţa simplă nu îşi ajunge. Ideile simple nu îşi ajung. Nimic nu este *pur şi simplu*.

Nici compoziţia romanului. În iniţial amintitul comentariu, intitulat *„Cevengurul” lui Platonov: călătorie în Rusia anilor douăzeci* (*Tempo*, Anno XXXV, N° 6/7, 1973), Pasolini distinge două părţi, „obârşia meşterului” şi tot restul. El îl consideră pe Platonov „un mare stilist”, îl apropie de Cehov şi de impresionişti, dar evitând orice *plain-air*. E un artist care lucrează totdeauna în atelier, îşi acoperă tablourile cu cea mai fină pulbere, cu un strat fin, cenuşiu sau auriu, întâlnit numai la meşterii cei mai mari şi de neghicit prin ce tehnică este obţinut. Această stilistică de vrajă îi reuşeşte autorului de minune în prima parte, descrierea satului în care copilăreşte *alter ego*-ul său, un sat stabil şi labil, veşnic şi supus acţiunii distrugătoare a timpului. Iar minunată în povestire este continuitatea neritmică şi pe de-a întregul fantastică a timpului. Relatând ceva despre un personaj, apoi despre un altul, Platonov renunţă la logică, deci la timp. Un an întreg încape într-o singură observaţie nedetaliată, iar o singură „scenă din viaţă” pretinde adesea o descriere lungă şi atentă, mereu clară şi transparentă. Nu e o nepotrivire întâmplătoare, ci potrivită principiului mişcării libere, procedeelor montajului, ce ni s-a părut atât de recent inventat. Povestirea îşi urmează cursul precum un şir de nori pe cerul de vară lent, dulce, cu dese spărturi înguste. Ceea ce urmează i se pare comentatorului apropiat ba de Pudovkin (întâlnirea Soniei), ba de neorealişti, de Rosselini. Maniera de a povesti prin înşirarea detaliilor nesemnificative obţine personaje abia schiţate şi încredinţează fiecărui nou personaj rolul de exponent al gândurilor autorului, de calitate întotdeauna excepţională. Descriind atât de subtil tehnica lui Platonov, inclusiv pe cea compoziţională, Pasolini are totuşi rezerve atât faţă de aventurile lui Kopionkin secondat de Dvanov, cât şi faţă de urmările cevengurane. El preferă prima parte, realistă în chiar tainica ei conturare, partea a doua o consideră prea satirică şi simbolică, schiţată doar, nedusă până la capăt, insuficient „montată”, deşi mereu interesantă, iar în final, cu prilejul

întoarcerii lui Saşa în satul natal, redobândind perfecţiunea întru rotunjime şi frumuseţe. În cele din urmă, Pasolini îşi înmoaie însă distincţia. Nu există, zice el, pagină unde să nu răsune vocea vie şi apropiată a povestitorului, fie şi în laconicele observaţii abundent răspândite în carte. Şi tot ce-i mai bun în ea este vocea fermecătorului scriitor Andrei Platonov.

Romanul lui Platonov este în multe privinţe neobişnuit, şocant. El pare şi nerotunjit în suficientă măsură. Întrebarea este numai dacă pretindea mai multă rotunjime, potrivit felului său intim de a fi? Pasolini descrie excelent tehnica de detaliu, dar nu o extinde suficient asupra compoziţiei de ansamblu. Or, alcătuirea întregului fuzionează cu specifica irizare pe care o conferă scenelor pulberea fină de pe suprafaţa obiectelor sau şirul de nori pe cerul de vară, cu rupturile de timp şi de logică. După cum realistul mai ajunge şi suprarealist, satiricul mai este şi liric, iar simbolicul – realist. Ambiguităţile însoţesc toată cartea. Nicio tonalitate nu poate fi judecată univoc: ironia şi afecţiunea se ajută reciproc, ignobilul se sprijină pe nobleţe şi invers. Ambivalenţele sunt locale şi globale. Ele dau unitate unui întreg neunitar. Dar rupturile de timp şi substanţă explodează şi la nivelul ansamblului. Romanul este mereu antinomic, sfâşiat în momentele de calm, absurd în fraze cu logică riguroasă. Între cele trei părţi (căci sunt trei, nu două) există nepotriviri, ca şi în interiorul fiecăreia. Dacă finalul rotunjeşte nerotunjimea de până atunci (întâi moare copilul, după cum muriseră copiii, apoi dispare Dvanov, cum dispăruse tatăl său, în acelaşi lac), înseamnă că rupturile şi sudura lor sunt concomitent prezente. Haotica povestire devine coerentă deoarece fusese – retroactiv ne dăm seama – din capul locului coerentă. Fusese aşa în condiţiile în care ba apărea, ba dispărea câte un personaj, „alţii” sau femeile aduse la Cevengur, Aleksei Alekseievici ori Luy; iar autorul ne-a dus până la Moscova spre a o reîntâlni pe Sonia, dar şi pentru a descoperi încă un neaşezat, încă unul ros de tristeţe şi de îndoială, pe Serbinov, pornit tot către o iluzorie izbăvire. Oamenii şi istoria lor, natura şi cosmosul trăiesc în suferinţă şi cu nădejde, în rupturile pe care, tot accentuându-le, un mare artist şi le îndulceşte totodată...

Neadecvările de timp şi spaţiu, incertitudinile de caracter şi construcţie provin dintr-o poetică specific rusească, neechivalabilă cu formele literare vest-europene. Nici acest roman nu este un propriu-zis roman, cum n-au fost romane alte multe cărora nu li s-a găsit un alt termen mai potrivit în literatura rusă din veacul „de aur” şi din secolul XX. Romanele ruseşti nu sunt aşezate, rotunde, închise, ele şerpuiesc după calea pe care s-au aventurat personajele lor mereu nelinişti, mereu iscoditoare. Aceste personaje zbuciumate pot să dispară pe neaşteptate, cedând locul altora, până atunci necunoscute, dar tot fremătătoare. Nu atât persoana contează, cât drumul străbătut. Mereu câte un *altul* îşi poate experimenta calvarul, Golgota e *permanent* prezentă. Orice roman rus e inform dacă îl privim ca pe unul clasic. El curge năvalnic, se ramifică haotic, apoi se lasă identificat ca un fluviu care se varsă în mare. Cele mai multe romane ruseşti sunt ca drumurile, ca fluviile, Şi când sunt mari – asemenea mării.

Aşa cum spuneam, Platonov a scris nuvele, povestiri şi un roman. De fapt s-a exersat într-un singur gen – relatarea unor întâmplări adevărate şi fantastice. Povestea transcende tripartiţia epic–liric–dramatic, dar şi dualităţile comic–tragic şi josnic–sublim. Totul curge şi, în clipa următoare, arată invers. Totul adevereşte câte un chip al Rusiei. Natura e istorie, istoria rea arată ca o carte bună. Are un spaţiu nesfârşit, timpul ei definit e şi indefinit, infinit. Eroii ei îşi încearcă limitele, adică ilimitarea. Cât şi cum pot fi depăşite limitele? iată întrebarea constantă a marilor cărţi ruseşti. Poveşti iniţiatice, poveşti de înviere. Înviere privită cu simpatie şi cu ironie. Reală şi părelnică. Înălţare şi cădere – una presupusă, alta efectivă; cu schimbul. Toţi oamenii pătimesc, se prăbuşesc şi se purifică. La fel – autorii. Şi drumul lor e plin de spini. Altminteri nu ar avea parte de izbăvirea prin Carte.

„Manuscrisele nu ard.” Pâlpâie luminile oraşului Cevengur, pentru cine e dispus să le vadă. Şi să-şi revadă calea parcursă.

17 Pentru ediţia românească din 1990 am folosit trei volume apărute în 1988: separat *Cevengur* (Editura „Hudojestvennaia literatura”, în 500.000 exemplare); cele trei amintite scrieri, sub titlul

general *Marea din adâncuri* (Editura „Sovremennik”, 300.000 exemplare); aceleaşi trei, cu alte câteva nuvele şi povestiri, în *Opere alese* (Editura „Moskovski' raboci'”, 200.000 exemplare). Numai aceste trei ediţii însumează 1.000.000 de exemplare. Şi n-am invocat toate volumele care au transformat anii optzeci târzii în adevăraţi „ani Platonov” – continuaţi neabătut şi ulterior.

18 Andrei Platonov, *Fro*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1968, în româneşte de Constantin Streia şi Tatiana Berindei.

19 George Bălăiţă, *Nopţile unui provincial*, Editura Junimea, Iaşi, 1983, textul intitulat *Hidrocentrala sau Calea Nestrăbătută*.

20 Andrei Platonov, *Les Ecluses d'Epiphanes*, Nouvelles, NRF, Gallimard, 1988. Traduit par Lily Denis.

21 Traducere de George Bălăiţă şi Janina Ianoşi. Cu o prefaţă de Ion Ianoşi, Editura Cartea Românească, 1990.

22 Traducere, prefaţă şi note de Emil Iordache. Ed. Polirom, Iaşi, 2003. Volumul conţine *Groapa de fundaţie*, *Ca să fie* (*O cronică a sărăcimii*), *Marea din adâncuri* (*Marea tinereţii*) şi *Moscova cea fericită*.

VARLAM ŞALAMOV –
POVESTIRI DIN KOLÎMA

1

Rusia a fost dintotdeauna „renumită” pentru asupriri. Lumea a aflat despre câţi au pătimit de-a lungul timpului în izolare, închisori, deportări, crime şi sinucideri. A aflat despre temniţele din fortăreţele Petropavlovskaia, Schlüsselburg, despre Centrala Aleksandrovski. A cunoscut soarta unor Radişcev, Ceaadaiev, Dostoievski, Cernîşevski. S-a lămurit cu privire la valurile de condamnări, de la decembrişti la narodnici. A citit mărturia marchizului Adolphe de Custine, *Rusia anului 1839* (publicată în 1843), volumele lui Dostoievski, *Amintiri din Casa morţilor* (1962), Cehov, *Insula Sahalin* (1895), Tolstoi, *Învierea* (1899). Cititorul român a pătruns în tematica dată prin volumele siberiene, IV (1933) şi V (1934), din romanul lui Constantin Stere, *În preajma revoluţiei*.

A trecut secolul al XIX-lea, cu răscoalele, condamnările, silniciile sale. A debutat secolul XX, cu revoluţiile din 1905, februarie şi octombrie 1917. Înaintea lor continuaseră să fie deportaţi cei ce se opuneau puterii ţariste: eseri („socialişti-revoluţionari”), menşevici, bolşevici. După ultima revoluţie, învingătorii i-au trimis în puşcării pe cei temporar aliaţi lor; după care s-au devorat între ei. Bolşevicii i-au eliminat politic şi fizic pe

menşevici şi pe eseri – cu timpul şi pe „ceilalţi” bolşevici. Stalin i-a ucis, pe rând, pe cei mai mulţi dintre foştii lui tovarăşi, care îl serviseră ori i se aliaseră. Moşierilor şi burghezilor le-a asociat o bună parte din ţărănime şi numeroşi muncitori; totodată a suspectat şi omorât din ce în ce mai mulţi comunişti. Represiunile au cuprins ţara. Oricine putea fi arestat, deportat, executat.

Aşa s-a extins universul concentraţionar. Au fost înfiinţate corespunzătoare „organe” represive; închisori şi lagăre de „reeducare”; detaşamente de călăi. „Securităţile” au rămas aceleaşi sub denumiri succesive: VCK, OGPU, NKVD, NGB, MGB, MVD, KGB şi şefii lor: Dzerjinski, Menjinski, Iagoda, Iejov, Beria. Fiecare degrada şi mai mult sistemul. Au fost amenajate centrul securităţii, Lubianka Mare, din oraşul Moscova, şi anexa ei, Lubianka Mică, din regiunea Moscova. A fost extinsă Butîrka sau Butîrskaia, în principala închisoare de anchetare politică din Capitală, căreia i s-a adăugat Lefortovo, altă puşcărie unde au avut loc suplicii şi execuţii. Insulele Solovki, din Marea Albă, au încetat să mai găzduiască mănăstiri, metamorfozate în închisoarea Solovki; împreună cu o filială a ei din Ural, regiunea Perm, lagărul din Vişera, numit astfel după fluviul din preajmă. Din Solovki au fost aduşi mulţi deţinuţi să construiască Belomorkanal, canalul care lega Marea Albă şi Marea Baltică, purtând numele lui Stalin şi slăvit în epocă pentru virtuţile sale de reeducare.

Dar nici anii douăzeci şi nici începutul anilor treizeci nu atinseseră încă apogeul terorii. Codul Penal din 1926 al Federaţiei Ruse conţinea un şir de articole în temeiul cărora „troicile” (complete de judecată formate din trei membri) pronunţau condamnările. Cele 14 aliniate cuprinse în articolul 58, „crime contrarevoluţionare”, au prilejuit declanşarea şi înteţirea deportărilor în masă, dar ele au culminat în 1937–1938, anii celor mai crunte represiuni. Mai înainte fuseseră create „condiţiile” trebuincioase. *GULAG* ajunsese folosit ca termen curent: era sigla pentru *Glavnoe upravleniie ispravitelno-trudovîh lagerei i trudovîh poseleni’ NKVD SSSR*, ceea ce înseamnă, în traducere, „Administraţia centrală a lagărelor de muncă şi reeducare, a aşezărilor de muncă [deportare] ale NKVD din URSS”. *GULAG*-ul a fost

condus de Iagoda, apoi de Berman. În cadrul lui, ca sector principal, a fost organizat *DALSTROI*, întreprinderea de exploatare a zăcămintelor din Extremul Orient. Era vorba de un ansamblu uriaş de lagăre, amenajat sub comanda lui Berzin şi a adjunctului său Garanin, la rândul lor executaţi după exterminarea, prin muncă istovitoare şi represalii directe, a nenumărate victime. La Marea Ohotsk, în golful Nagaievo, a fost construit oraşul portuar Magadan; la câţiva kilometri spre vest funcţiona Serpantinka ori Serpantinnaia, închisoarea de triere şi repartizare a deţinuţilor în toată regiunea, locul unde „execuţiile lui Garanin”, din 1938, au răpus, numai ele, viaţa a 25.000 de oameni.

„Hei, Kolîma, Kolîma, / Planetă bizară, / Nouă luni de iarnă, / Numai trei de vară.” Din Magadan, *DALSTROI* comanda toată partea de nord-est a Uniunii Sovietice, acea a opta ei parte denumită, după respectivul fluviu siberian: Kolîma. Uriaşul teritoriu, adevărat „arhipelag” în oceanul concentraţionar, e cuprins între Marea Siberiei răsăritene sau Marea Ciuhotsk (la nord), Marea Behring (la nord-est) şi Marea Ohotsk (la sud-est); cu o Kolîmă de jos, dincolo de Cercul Polar, o Kolîmă de mijloc şi o Kolîmă de sus, de fapt situată mai la miazăzi, până la Magadan. O imensă regiune de păduri, brăzdată de fluvii şi câteva şosele, principalul „traseu” traversând 2.000 km pe direcţia nord-sud, ramificaţiile lui legând minele de aur, de cositor, de cărbune, de casiterită, cu întreprinderile de prelucrare a metalelor rare şi auxiliare, cu centrele de prospectări geologice şi câteva sovhozuri. Imensa majoritate a populaţiei, nu băştinaşi, ci deţinuţi, trudeau până la epuizare şi moarte sigură la exploatările aurifere, bogăţia principală a Kolîmei, motiv pentru care au şi fost înmulţite lagărele concentraţionare.

Un timp se mai putea supravieţui în ele, apoi condiţiile au fost înăsprite până la insuportabil. Înrăutăţirea a avut loc o dată cu valul uriaş de represalii survenit după asasinarea lui Kirov din decembrie 1934 (suspectată a fi fost comandată chiar de Stalin). „Marea epurare” a început în 1935 şi a culminat în 1938, printr-un şir de răsunătoare procese politice şi de nenumărate judecăţi sumare, invariabil încheiate cu execuţii. În Kolîma au fost expediaţi „recidiviştii” şi „troţkiştii” sau presupuşii adepţi ai altor

grupări „antipartinice”, de cele mai multe ori născocite şi nu reale; toţi cei pe care *OSO*, *Osobîiie soveşcianiia*, „Consiliile excepţionale” – tribunale *ad hoc* constituite de poliţia politică, înlocuindu-le pe cele obişnuite – îi încadrau în oricare dintre articolele privind „crimele contrarevoluţionare”: agitaţie antisovietică, complot antisovietic, element antisovietic, activitate contrarevoluţionară, duşmănoasă, troţkistă sau troţkisto-zinovievianĂ, de „dreapta” şi de „stânga”, activitate criminală, element periculos, intenţii teroriste, diversiune, spionaj, suspect de spionaj, sabotaj industrial ori agricol, ploconire în faţa străinătăţii (Americii, Occidentului, culturii decadente occidentale), recidivist deosebit de periculos, soţie de duşman al poporului, soţie de trădător de patrie, membru de familie al unuia sau al celuilalt ş.a.m.d.; respectiv pe cei cărora le aplicau literele standard care, de la un moment dat, înlocuiseră sentinţa individuală: *AS* – element antisovietic, *S* – sectant, *SI* – legături cu străinii, *BN* – naţionalist burghez etc.

În acest fel, potrivit argoului din lagăr, „cinze’ş’optiştii”, „literiştii”, „fraierii” (ne-hoţii ne-oameni), „prăpădiţii”, „terminaţii” ajungeau, îmbarcaţi, în *stolîpince* (vagoanele de cale ferată pentru condamnaţi), în „zonă” (teritoriul lagărului, împrejmuit cu sârmă ghimpată) şi puşi să muncească în minele aurifere câte 14 ore pe zi, fără zi de odihnă, cu mâncare mizerabilă şi neîndestulătoare, pradă bolilor şi rapacităţii deţinuţilor de drept comun, dar mai ales ferocităţii şefilor locali şi centrali, care îi împuşcau fără milă pe „refuzanţi”, adică pe cei ce refuzau să mai muncească.

În timpul şi după cel de al Doilea Război Mondial, la ordinul lui Stalin, au mai fost deportaţi în Asia Centrală, în Siberia, la Kolîma popoare întregi suspectate de trădare (tătarii din Crimeea, cecenii din Nordul Caucazului ş.a.), militari căzuţi prizonieri, toţi cei bănuiţi de colaborare cu naziştii sau de insuficientă fermitate politică, printre ei foarte mulţi intelectuali – şi nu puţini evrei –, îngroşând rândurile tehnicienilor, savanţilor, scriitorilor şi artiştilor deportaţi anterior.

Nu se cunoaşte numărul exact al victimelor *GULAG*-ului. La un moment dat, a fost avansată cifra de 20 de milioane.

2

Varlam Tihonovici Şalamov (născut la Vologda în 1907, mort la Moscova în 1982) a ispăşit, într-un combinat chimic din Uralul de Nord, prima sa condamnare la trei ani de muncă silnică, 1929–1932, pentru vina de a fi contribuit la editarea clandestină a scrisorii dictate de Lenin la 23 decembrie 1922, ulterior numită „Testament”, în care menţiona calităţile şi defectele celor mai importanţi şase lideri de partid – Stalin, Troţki, Zinoviev, Kamenev, Buharin şi Piatakov –, cu recomandarea de a i se retrage lui Stalin calitatea de „secretar general” al Comitetului Central.

După a doua arestare, în 1937, Şalamov a fost deportat pentru cinci ani la exploatările aurifere din Kolîma, în 1942 detenţia fiindu-i sporită cu încă zece ani, pentru elogierea scriitorului rus Ivan Bunin, laureat al Premiului Nobel din 1933, aflat, ca imigrant, în Franţa. În 1951, a fost eliberat, fără permisiunea de a părăsi regiunea siberiană. Abia peste alţi doi ani, în 1953, după moartea lui Stalin şi executarea lui Beria (şeful NKVD din 1938), a putut reveni la Moscova, unde însă nu i s-a permis să domicilieze până în 1956, anul reabilitărilor de după Congresul XX al PCUS.

Şalamov şi-a consacrat restul vieţii prelucrării celor douăzeci de ani de experienţă a lagărelor staliniste. A compus epopeea Kolîmei, în mai multe volume, între 1954 şi 1973. Unele *Povestiri din Kolîma*, în traducere engleză, au apărut în 1966, la New York. Prima ediţie rusă a povestirilor a fost tipărită la Londra în 1978, republicată la YMCA-PRESS din Paris în 1982 şi 1985.

Selecţia în limba română[23] are o construcţie circulară, începe cu sfârşitul, cu starea de greaţă a pacientului la un institut de neurologie, care îi reaminteşte o senzaţie asemănătoare din prima zi de odihnă în Nord după şase luni de muncă neîntreruptă – declanşând rememorarea detenţiei (*Leşinul*); şi se încheie cu revenirea prin Irkutsk la gara moscovită

Iaroslavski, într-un vagon ticsit de nenorociţi – trăgând nădejdea să uite cei douăzeci de ani de infern (*Trenul*). Restul e prins între aceste două impulsuri: de a se salva prin uitare, de a se salva prin mărturie!

Succesivele texte, oricât de personale, fixează cadrul istoric, evenimente şi figuri publice. *Comitetele săracilor* – reactualizare ironică a unei denumiri considerate eroice, de după revoluţie – relatează existenţa deţinuţilor din celulele închisorii Butîrskaia, drepturile lor mărunte sau iluzorii, jocurile lor cu „chibriturile”, organizarea ajutorării celor fără bani de către cei cu mijloace de a procura oarecare bunuri în câte o „zi de prăvălie”. *Un ecou în munţi* descrie lagărul din Ural din prima detenţie a autorului. Împreună cu el este închis şi Stepanov, comandant bolşevic în timpul războiului civil. Pe Stepanov îl denunţase fostul său subaltern Greşnev, că îi înlesnise evadarea eserului Antonov, organizatorul „antonovşcinei” antibolşevice din regiunea Tambov; înainte de revoluţie, cei doi fuseseră, la propriu, înlănţuiţi unul de altul, în închisoarea Schlüsselburg. Foşti tovarăşi ajunşi duşmani; iar acum, aici, oameni cu convingeri opuse, închişi laolaltă. Autorul îl va reîntâlni pe fostul său coleg de muncă forţată în piaţa moscovită Strasnaia: în 1933, li se va mai dărui unora libertatea.

Nu şi în 1937–1938. Aflăm *Cum a început* sfârşitul, marea teroare şi momentele ei cele mai teribile, înrăutăţirea situaţiei din toate lagărele şi mai cu seamă în Kolîma. Mina „Partizanul” e împânzită brusc de o puzderie de soldaţi şi de neiertătoare escorte. Acum deţinuţii mor în masă de foame, frig, boli şi bătăi. Cad pe rând victimă represiunilor şi şefii mutaţi din Solovki şi de pe Vişera în Magadan, un Eduard Berzin, întemeietor al Kolîmei concentraţionare, împuşcat ca spion japonez, un colonel Garanin, ucis pentru acelaşi motiv născocit, după ce el însuşi executase pentru vini imaginare mii de oameni.

Abia acum, în acest episod, intrăm în ultimul cerc al infernului, substanţa intimă a povestirilor, rezumată laconic: „Aţi fost martiri, nu eroi”. Anul 1938 revine deseori în relatare ca fiind cel mai coşmaresc. Dar şi în anii războiului mondial, şi în perioada postbelică trenurile şi vapoarele

continuă să transporte condamnaţi. La 5 decembrie 1947 sosesc la Magadan cu un vapor trei mii se oameni degeraţi. După 17 ani doctorul Kubanţev va voi să uite ciopârţirea lor la secţia chirurgicală a spitalului – precum voise Ponţiu Pilat din povestirea lui Anatole France să uite de Hristos (*Procuratorul Iudeii*). Şi astfel, înaintând an cu an, ajungem la moartea lui Stalin, care încă nu produce asupra deţinuţilor impresia cuvenită; şi la „cereasca voce" anunţând din megafoane, la minus 50 de grade, reabilitarea „medicilor asasini", după care este arestat Beria, ceea ce îi dă în fine personajului *alter ego* al autorului impulsul cuvenit pentru a începe ultimul său calvar: după 17 de ani la Kolîma obţine eliberarea, biletul de avion spre Iakutsk şi cel de tren de la Irkutsk (*Alergând după fumul locomotivei*).

Coborâm dintr-un cerc al infernului într-altul, ghidaţi de Şalamov, victimă şi mărturisitor. Istoria, cu datele ei precise, e răsfrântă în viaţa măruntă a deţinuţilor, cu sumedenie de crunte detalii. Frigul şi foamea; diareea, distrofia şi demenţa. E îngrozitoare munca în minele de aur. Minus 40, 45, 50 de grade iarna, mâncare mizerabilă ce nu regenerează energia decât o oră, două; vara doar minus 30, se munceşte în schimb fără zi liberă, până când omul ajunge un „prăpădit", moare sau e ucis.

Ieşirea? Să nimerească primăvara la colectarea cetinii de jneapăn, pentru „combinatul de vitamine", unde e produsă greţoasa şi inutila licoare administrată cu forţa deţinuţilor, în locul măceşelor neculese (*Huzur*). Să se prefacă meseriaşi, ca Potaşnikov sau Grigoriev, când îi lasă puterile, pentru a câştiga prin bunăvoinţa lui Arnström timp până a treia zi, până ce temperatura va sălta la numai minus 30 de grade, iarna luând sfârşit (*Dulgherii*). Să se automutileze, precum Kolea Rucikin, pierzându-şi mâna dreaptă, şi să fie internat pentru două binecuvântate luni la spital, unde îi poate relata infirmierului păţania, într-un timp bine drămuit ca să mai tragă un fum, două, din chiştocul acestuia (*Businessmanul*); sau ca Andreiev, care reuşise să-şi nenorocească picioarele şi ajunge cu arsuri grave la spital, tocmai la terminarea războiului, în 1945 (*Mai*). Altul poate încerca să pună mâna şi pe câte o raţă, prinsă într-o copcă, să facă rost de ea nu pentru sine,

deţinut nenorocit, ci pentru şeful de echipă, care ar da-o şefului de lucrări, care ar dărui-o soţiei şefului cel mare (*Raţa*).

Îmbunarea superiorilor e însă aproape imposibilă, confirmând dictonul de bază: „Azi e rândul tău la moarte – al meu e mâine”. Krist e dat în subordinea lui Kostocikin, şeful unei brigăzi de muncă în continuă scădere. Kostocikin-junior fusese condamnat ca *MF*, „membru de familie”, după întoarcerea din viaţa privilegiată de la Harbin – oraş aflat sub administraţie chineză, apoi japoneză – şi după executarea tatălui său. Acum, pe brigadierul Kostocikin îl şantajează Minea Grecul, şeful borfaşilor, iar el însuşi îl escrochează pe Krist, însuşindu-şi cele 50 de ruble repartizate subalternului. Când acesta îi cere bani din cont, îl loveşte năprasnic şi, beat, îşi pune locţiitorul, pe fostul profesor de istorie, să danseze spre a-l distra (*Un artist al lopeţii*). N-are rost ca cineva să muncească bine. Păcatul cel mare e să-i pună pe alţii să muncească. Deţinutul trebuie să evite să devină brigadier, cu atât mai mult şef mai mare; viaţa sa mai uşoară ar plăti-o cu viaţa ucigător de grea a celorlalţi. Pe Krist îl mai întâlnim, de altfel, ca sanitar asuprit de infirmierul său, într-o baracă din care tot încearcă să ajungă la spitalul din apropiere. „Spitalul trebuie să-l meriţi”, îi spune însă măruntul călău. Reuşeşte totuşi să-l înşele şi e reţinut ca bolnav de pelagră (*La spital*).

Şalamov însuşi a lucrat ca infirmier şi în diverse spitale de lagăr. În rememorările lui apar şi medici. Unul e Kuzmenko, jucând şah cu figurile făcute de sculptorul Kulaghin, la Butîrka, în 1938, din pâine mestecată cu salivă. Lipsesc însă două figuri, devorate în final de sculptorul înnebunit de foame. Figurile ilustrează nu întâmplător o fostă „perioadă de restrişte” a Rusiei, de la întâlnirea veacurilor XVI şi XVII, asemănătoare cu cea actuală; după cum şi regele alb, „Primul Impostor”, istoric neidentificabil, trimite la un altul din contemporaneitate, nenumit dar recunoscut de toţi (*Şahul doctorului Kuzmenko*).

Dintre cele trei povestiri obligatoriu a fi menţionate mai apăsat, una, *Nopţile atice*, se desfăşoară tot la spital. Personajul-autor lucrează acolo după ce a absolvit cursurile de infirmier. El meditează, pe urmele lui

Thomas Morus, la cele patru plăceri interzise în lagăr: potolirea foamei, satisfacţia erotică, urinarea şi defecaţia. Le detaliază, cu toată gravitatea: „Tema vieţii în lagăr” „niciodată nu va fi obiect de umor”, „niciodată oamenii nu se vor putea apropia zâmbind de cuptoarele din Dachau, nici de defileurile de la Serpantinnaia”. „Terminatul” Serioja Klivanski, fost coleg de studenţie şi fost violonist la Teatrul Stanislavski, nu-şi poate face nevoile la minus 60 de grade şi e cât pe-aci să fie declarat sabotor. Nu poţi urina, nu poţi defeca şi nici n-ai ce, foamea te însoţeşte permanent, de ea nu vei uita nici în libertate: 15 ani cartofii au fost un aliment necunoscut pentru povestitor. Brusc, acestor patru trebuinţe autorul le adaugă o a cincia, poezia. Şi urmează – în plină grozăvie – pagini de elevaţie, în sala de pansamente din spital, unde Dobrovolski, Portugalov şi el organizează în taină „nopţile atice”, recitând versuri ale poeţilor ruşi de la începutul secolului douăzeci, din mult îndrăgita de ei „epocă de argint” – până când doctorul Doktor (întovărăşit de fostul ofiţer român, infirmierul Pomană) surprinde cenaclul nocturn şi îi interzice activitatea.

Oraţie funebră e un alt text cutremurător. Aici apare de fapt pentru prima oară Serioja Klivanski, colegul din primul an de studenţie, reîntâlnit după douăzeci de ani în celula de tranzit a închisorii Butîrskaia, într-o zăpuşeală de nesuportat, prefaţând congelarea din Nord. Apoi a murit şi el. „Toţi au murit…” – cuvintele cu care începe povestirea. Cine? Intelectuali şi ţărani, un organizator din Comsomol şi un fost consilier al lui Kirov, un cominternist francez şi un altul olandez, un şef de brigadă şi un bătăuş înfometat, fostul colonel şi „*pointistul*”, „prieteni ai poporului” dintre hoţii recidivişti şi „duşmanii poporului” dintre cinze’ş’optişti. Căruţaşul Glebov, fost profesor de filosofie, ar dori să ajungă acasă, altul ar prefera măcar închisoarea, unde e mai multă libertate (depinde, dacă nu se bate, îl avertizează colegul), altul vrea să fie un ciot, fără mâini şi picioare, ca să aibă puterea „să-i scuip drept în faţă pentru tot ce fac ei cu noi”. O „oraţie funebră”, excepţional ritmată, renăscându-le parcă pe ale lui Bossuet, pe un alt tărâm de viaţă şi moarte, în care nu mai contează cine ce a fost şi nici

dacă a nimerit în infern ca fost eser, troţkist sau violonist, ca vinovat pentru ceva sau întru totul nevinovat.

În fine, lunga relatare a tentativelor eşuate de evadare, din *Procurorul verde*. Sunt temporare „eliberări pronunţate de procurorul verde” din taigaua fără de sfârşit. Borfaşii nu evadează. Evadează numai politicii, şi ei rar de tot, în „epoca de aur a Kolîmei” dinaintea înăspririlor ordonate de Iejov în 1938. A avut loc, totuşi, evadarea inginerului chimist Krivoşei, relatată pe larg. „E imposibil a evada din Kolîma”, „din Extremul Orient nu există scăpare”. Mai cu seamă în primul an de detenţie, când nu sunt încă de tot zdrobiţi, unii încearcă să-şi taie drum prin taiga, nu atât spre straşnic păzita strâmtoare Behring, graniţa americană, cât spre Iakutsk. Fugarii sunt prinşi, un timp fără spor de pedeapsă, apoi li se adaugă alţi ani ori sunt pe loc împuşcaţi. Cea mai spectaculoasă evadare postbelică, a fostului locotenent-colonel Ianovski şi a tovarăşilor săi de font, se transformă într-o adevărată bătălie cu hăituitorii, în care mor sau se sinucid pe rând toţi fugarii…

„Ceea ce am văzut eu, omul nu trebuie să vadă şi nici măcar să ştie”, poate fi considerată concluzia povestirilor. Scrisorile către Aleksandr Isaievici Soljeniţîn din 1962–1964 (inserate în volumul românesc din 1993) variază aceeaşi idee: „lagărul e o şcoală negativă prin care fiinţa umană nu trebuie să treacă nici barem o oră şi pe care nu trebuie să o vadă nici măcar un minut”; „nu uitaţi că […] lagărul e o şcoală negativă pentru oricine, din prima până în ultima zi”; „în condiţii de lagăr oamenii nu rămân niciodată oameni”…

De aceea ajunge şi *Procurorul verde* la observaţia că şi canibalul, care îşi ia cu sine la evadare jertfa, este un om ca oricare altul – ca oricare altul din lagăr! Căci lagărul îi deformează pe toţi, pe călăi fiindcă sunt călăi şi pe victime fiindcă sunt victime. Nu există „reeducare”, ci doar degradare. Un om care nu se gândeşte decât la mâncare, căldură şi somn, care n-are în faţă decât supravieţuirea de o zi, are un psihic ireversibil modificat, numai în rău, în nimic bun. Această este *teza* privitoare la obiectul descris. Cum să ajungă descrierea subiectivă la o *antiteză* cu efect cathartic?!

În nici un caz prin neadevărul scriitorilor de lagăr la modă (Diakov, Şelest, Aldan-Semionov). Nu prin înfrumuseţare; nu prin „literatură”. Analizând în detalii povestirea lui Soljeniţîn *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*, Şalamov îşi precizează implicit metoda. Trerbuie să fii „foarte exact, foarte autentic”. În condiţiile în care „rezistenţa faţă de adevăr este imensă”, el se va consacra adevărului, retrăirii veridice a faptelor. Aceasta îi pare ultima, singura citadelă a „realismului”. Proza lui va fi „trăită ca document”. Formula cuprinde două componente topite organic: documentul şi sufletul. „Sunt un cronicar al propriului meu suflet. Atât.”

Şalamov a fost şi a rămas însă intelectualul umanist, preocupat cu deosebire de tragedia intelectualilor umanişti. Multe din personajele sale sunt foşti profesori de limbă şi literatură, filosofie şi istorie. Deşi nu au voie să scrie versuri, sub ameninţarea celei mai aspre pedepse, ei reţin şi recită poezii. Sunt prin fire invizibile legaţi şi de poeţii, scriitorii, artiştii exterminaţi.

Şalamov li se adaugă acestora şi se salvează prin arta sa. Cititorul povestirilor din Kolîma poate cu greu reprima o *fata morgana*: de parcă Varlam Tihonovici de aceea şi-ar fi asumat cei douăzeci de ani damnaţi ca să ne relateze ceea ce un Boris Pilniak, Osip Mandelştam, Isaak Babel şi atâţia alţii nu ne-au mai putut spune.

3

Iată o succintă cronologie şi un calcul sumar.

De la Revoluţia din Octombrie până la moartea lui Vladimir Lenin: şase ani şi jumătate. Război civil şi NEP, „Noua politică economică”. În timpul înfruntării sângeroase dintre „roşii” şi „albi”, intelectualii s-au ataşat uneia sau alteia dintre tabere. Mulţi s-au refugiat cu armatele înfrânte ori au plecat cu acordul învingătorilor. Până la primul mare val de emigrări şi chiar un timp după aceea, au coexistat încă diverse orientări estetice, ideologice chiar.

Iosif Stalin: douăzeci şi nouă de ani. El s-a folosit de Andrei Jdanov încă în 1934, la Primul Congres al Scriitorilor, pentru a impune „realismul socialist”. I-a reprimat pe „maeştrii culturii” cu o furie tot mai teribilă. Numai în anii războiului mondial a permis, mai mult de nevoie decât cu voie, o trecătoare destindere. După care, de îndată, încă din 1946, l-a asmuţit pe acelaşi Jdanov, zbirul fidel, împotriva creatorilor: scriitori, compozitori, oameni de teatru, cineaşti, dar şi filosofi.

Stalin a murit în 1953, Hruşciov a fost înlocuit cu Brejnev în 1964. Între timp a avut loc „dezgheţul” – numit astfel după povestirea *Ottepel’* a lui Ilia Ehrenburg (1954, 1956) –, ulterior retractat de însuşi iniţiatorul său şi al demascării „cultului personalităţii” la Congresele XX şi XXII ale PCUS.

Brejnev simbolizează – laolaltă cu scurtul interregn al celor doi urmaşi gerontocraţi, Andropov şi Cernenko – douăzeci şi unu de ani de „stagnare”, fatali pentru economia şi chiar existenţa ţării.

Din 1985, Mihail Gorbaciov a reuşit să impună o crescândă *glasnost’*, „transparenţă”, şi în viaţa spirituală a ţării; comisia condusă de Aleksandr Iakovlev a continuat mai viguros reabilitările începute şi întrerupte de Nikita Hruşciov; dar după şase ani şi ceva, lichidarea puciului din august 1991, împotriva lui Gorbaciov şi Elţîn, a inaugurat lichidarea Uniunii Sovietice.

Au fost trei răstimpuri de oarecare pluralism – şi două lungi etape „monolitice”. Acestea au însumat cincizeci de ani: 29 + 21. „Îngheţul” n-a echivalat, desigur, cu absenţa valorilor. Dar dintre ele multe aparţineau „celeilalte culturi”, blamată de oficialităţi şi care abia sub Hruşiov (mai timid) şi sub Gorbaciov (mai decis) a putut fi recuperată.

Este şi cazul lui Varlam Şalamov. A fost eliberat din detenţie în 1951, fără dreptul de a părăsi regiunea Kolîma; abia după moartea lui Stalin, în noiembrie 1953 (15 ani ai celei de a doua detenţii şi 2 ani de reţinere pe loc) poate pleca spre Moscova, fără autorizaţie de a şi locui acolo. Abia în 1956, anul Congresului XX, este reabilitat juridic şi i se permite să locuiască în oraşe mari. În timpul lui Hruşciov, nu i s-au publicat decât versuri, un ciclu

(1957) şi prima culegere (1961). Sub Brejnev, *Povestirile din Kolîma* au luat calea exilului, pentru a fi publicate la ele acasă doar din anii optzeci. Autorul murise însă pe 17 ianuarie 1982.

Destine caracteristice. Lumina tiparului au văzut-o mai întâi în Occident, inclusiv în ruseşte, *Doctor Jivago* (Boris Pasternak), *Pavilionul canceroşilor* şi *Primul cerc* (Aleksandr Soljeniţîn), *Recviem* (Anna Ahmatova), *Viaţă şi destin* (Vasili Grossman), *Cevengur* şi *Kotlovan / Groapa de fundaţie* (Andrei Platonov) şi multe alte opere literare de seamă. „Îngheţul” brejnevian i-a constrâns pe numeroşi autori să emigreze (al treilea val, după cel intermediar, de după ultimul război mondial), sporind cultura rusă paralelă, îndeosebi din America de Nord şi Europa de Vest. A fost expulzat şi Soljeniţîn în 1974 (avea să se repatrieze în 1994), căruia Aleksandr Tvardovski reuşise să-i publice în revista sa, *Novîi mir*, povestirea *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*, urmată de câteva texte mai scurte.

Recuperarea atât a autorilor stabiliţi între timp în Occident, cât şi a celor decedaţi în Rusia a fost amânată, astfel, până după 1985 şi, mai ales, după 1991. Abia atunci a venit şi rândul publicării literaturii de lagăr, *Arhipelagul GULAG* (Soljeniţîn), *Itinerar abrupt* (Evghenia Ghinzburg), ca şi volumele lui Şalamov. Lor li s-a adăugat şi memorialistica, integral sau parţial legată de represaliile staliniste, precum *Amintirile* Nadejdei Mandelştam, despre soţul ei, Osip Emilievici Mandelştam, exilat şi ucis, urmate de *A doua carte*, consacrată aceleiaşi mult încercate vieţi. Au fost treptat publicate şi operele uitate sau necunoscute ale scriitorilor martirizaţi, ca poeţii Nikolai Gumiliov, Nikolai Kliuiev, Osip Mandelştam, prozatorii Boris Pilniak, Artiom Vesiolîi, Isaac Babel ş.a. S-au întors în ţara lor de baştină şi culegerile de cântece adunate de la deţinuţii lagărelor. Aceleiaşi teme i-au fost consacrate temeinice exegeze, un amplu şi migălos *Dicţionar al Gulag*, scris în ruseşte de Jacques Rossi, el însuşi deportat între 1939 şi 1961 (volumul a fost editat în limba rusă la Londra în 1987).

Şalamov s-a înscris astfel, cu poezia şi proza lui, într-un şuvoi beletristic, memorialistic, ştiinţific consacrat universului concentraţionar, în

principal stalinist (şi, în oarecare diminuare, brejnevian). Acest val de publicaţii s-a revărsat în literatura rusă, a completat, îmbogăţit, înnobilat tabloul secolului XX; dar nu l-a acoperit în totalitate. Amendamentul este important, întrucât, un timp, tocmai ea, „cealaltă cultură”, cum am numit-o, a acaparat interesul cititorilor. A fost un firesc act de compensare şi corectare a gravelor lacune de odinioară – din Rusia şi din alte foste „ţări socialiste”. O privire însumatoare se cuvine să ia însă act de ansamblu. Ce s-a omis din el, măcar o vreme? Mai puţin, desigur, acele producţii literare ruseşti elaborate în Occident, care au continuat modelele clasice şi pe cele din „perioada de argint” a începutului de veac XX, fără să se fi angajat neapărat într-o confruntare directă şi radicală cu puterea sovietică ori cu teroarea stalinistă. E suficient să evoc, spre exemplificare, marea proză rusă şi engleză a lui Vladimir Nabokov şi marea poezie a Marinei Ţvetaieva, completată de proza ei memorialistică.

Mulţi creatori, şi nu neapărat dintre cei neimportanţi, au rămas însă în Rusia şi au continuat să se manifeste acolo. Unii au denunţat totalitarismul, alţii nu. Unii au fost străini iluziilor socialismului, alţii i-au împărtăşit idealurile.

Numai câteva dovezi. În povestirile lui satirice şi în romanul *Maestrul şi Margareta*, Mihail Bulgakov a supus sistemul unei critici neiertătoare. Andrei Platonov a operat mai degrabă o „autocritică” artistică din interior, de pe poziţiile adepţilor utopiei comuniste, ajunşi involuntar victimele ei. Dar Şolohov în *Povestirile de pe Don* şi în *Donul liniştit*? Ele au zugrăvit crâncenul război fratricid ca pe o tragedie a ambelor tabere, dar cu simpatii pentru învingători. Asemănător a înfăţişat situaţia Babel în *Armata de cavalerie*, chiar şi Fadeiev în romanul său de tinereţe – de departe cel mai bun – *Înfrângerea*. Ar fi o greşeală însă dacă ne-am limita la consemnarea erorilor pe care scriitorii din urmă le-au comis în viaţa publică atunci, dar mai degrabă ulterior: conformismele retrogradului Şolohov; compromisurile lui Babel (revenit de bună voie în ţară, la moarte sigură, din ultima sa călătorie pariziană); actele nedemne comise de Fadeiev în fruntea obştii scriitoriceşti (pentru care s-a şi sinucis, pe catafalc iertat fiind de

Pasternak). Oare Pasternak însuşi n-a făcut concesii? A evitat el – şi alţii ca el, inclusiv Bulgakov – orice ambiguităţi proprii vieţii de atunci?!

Ne solicită două interogaţii. Prima: în operele valabile, cum s-au îmbinat creaţia şi convingerile? A doua: cum s-a degradat arta pe măsura atitudinilor conformiste? Nici unul dintre răspunsuri nu este uşor de găsit. Din oponent al lui Lenin după Revoluţia din Octombrie, Gorki a ajuns în final un adept (şi ostatic) al lui Stalin. A acumulat numeroase cedări grave. Să nu aibă atunci valoare *Afacerea Artamonov*, *Egor Bulîciov şi alţii*, *Vassa Jeleznova* (în a doua redactare), *Viaţa lui Klim Samghin*? Maiakovski a devenit tribunul revoluţiei. Sunt oare mediocre poemele şi dramele lui târzii? N-au presupus aşa ceva nici măcar cei din tabăra pentru un timp adversă, continuând, ca Ţvetaieva, să-i admire arta. De altfel, compromisuri puteau comite şi unii, şi alţii. S-au sinucis atât Maiakovski, cât şi Ţvetaieva. Literatura rusă e saturată de tragedii. Măcar în raport cu ele să nu fim partizani.

Între „ai noştri” şi „nu ai noştri”, chiar oficialităţile trasau sinuoase linii de demarcaţie, operând transferuri dintr-o categorie într-alta, de obicei din prima în cea de a doua, dar câteodată şi invers. Fondul problemei este însă măsura în care până şi un artist aflat de partea puterii, de voie sau de nevoie, îşi poate salvgarda valoarea. Depăşesc pentru o clipă sfera literaturii. Compozitorul Dmitri Şostakovici, denunţat pentru „cacofonie în loc de muzică”, a mai compus şi câte o lucrare conformistă, alături de altele cât se poate de curajoase. Un personaj al lui Soljeniţîn denunţă oportunismul regizorului Serghei Eisenstein în raport cu Stalin, din *Ivan cel Groaznic* – film totuşi puternic în multe secvenţe şi, pe deasupra, neagreat de dictator – curând interzis. Colegul său, Vsevolod Meierhold, a fost un experimentator teatral „de stânga”, nonconformist sub raport estetic; şi a fost marginalizat în favoarea mai conservatorului Konstantin Stanislavski, iar apoi eliminat şi fizic. Exemplele pot fi uşor înmulţite.

Pentru ce aceste sublinieri? De dragul unui tablou de ansamblu cât mai complet, în care o nedreptăţire să nu ia locul alteia. Înţelegem de ce acceptă Şalamov, după atâtea suplicii îndurate, doar puţini artişti dintre

contemporanii săi, aproape exclusiv dintre supravieţuitorii lagărelor. Aşa după cum poeţii n-au urmat însă formula „după Auschwitz nu se mai pot scrie versuri”, tot astfel romancierii nu vor accepta opinia lui Şalamov privind imposibilitatea, după Kolîma, a romanului. S-ar putea ca el să aibă întrucâtva dreptate în asprul verdict dat romanului *Doctor Jivago*. Dar, în orice caz, *Petersburg* de Andrei Bielîi, fiind un mare roman rus, nu este şi ultimul. E deasemeni de înţeles că în vederile lui nu intră *Donul liniştit*. Nu avea însă cum să cunoască *Viaţă şi destin*, cu manuscrisul „arestat” de poliţia politică şi publicat în Occident, şi după moartea lui Grossman, şi după cea a lui Şalamov. Iar romane vor mai urma, despre experienţa lagărelor şi nu numai despre ele.

Varlam Şalamov rămâne un excepţional martor al unui nou infern dantesc. Cronicar al propriului suflet, el este şi un cronicar al vremii sale. În *Povestiri din Kolîma* documentul şi arta fuzionează perfect. Pentru această performanţă era nevoie de un creator în stare să transfere întunericul realităţii în lumina spiritului.

23 Varlam Şalamov, *Povestiri din Kolîma*, Traducere, tabel cronologic şi note de Ioanichie Olteanu, Prefaţă de Ion Ianoşi, Editura Minerva, B.P.T., 1993.

VASILI GROSSMAN – *PANTA RHEI*

1

Vasili Semionovici Grossman s-a născut la 29 noiembrie (12 decembrie) 1905 în oraşul Berdicev din Ucraina. A absolvit în 1929 Facultatea de Fizică-Matematică a Universităţii din Moscova. A lucrat în bazinul Donului ca inginer-chimist.

În 1934, a publicat prima sa povestire despre viaţa minerilor din Donbass. Nuvela din acelaşi an, *În oraşul Berdicev*, înfăţişând episoade tragice ale războiului civil, a atras atenţia lui Gorki. (Această nuvelă a stat la temelia unui film al regizorului Ghelman, *Comisarul*, care – proiectat pe ecrane la mult timp după turnarea lui – a repurtat un mare succes de public.) A continuat să scrie nuvele şi povestiri, în al căror centru situa adesea oameni care se ridicaseră împotriva ţarismului, traversaseră războiul civil şi deveniseră adepţii orânduirii sovietice. Axate pe analiza psihologică şi cu accente morale, aceste scrieri au evitat de regulă maniera romantizată, larg practicată în epocă, în favoarea unei înfăţişări sobre.

Romanul *Stepan Kolciughin* (părţile 1–4, 1937–1940) descrie un tânăr muncitor, format în mediul minerilor, care ajunge să ia parte la revoluţie şi la acţiunile partidului bolşevic. În Uniunea Sovietică romanul a cunoscut multe reeditări succesive după al Doilea Război Mondial.

În timpul războiului, Grossman a fost corespondent al ziarului *Krasnaia zvezda* (*Steaua roşie*). A parcurs împreună cu armata atât retragerea, cât şi ofensiva, de la Volga până la Berlin. Între timp a publicat numeroase reportaje despre luptele împotriva hitleriştilor. În iulie–august 1942, *Krasnaia zvezda* i-a tipărit povestirea *Poporul e nemuritor*, prima tentativă de panoramare a evenimentelor războiului. Piesa scrisă înainte de război, dar publicată abia în 1946, *Dacă e să dăm crezare pitagoreicilor*, a susţinut constanţa aceloraşi coliziuni de viaţă în diferite epoci; şi a fost supusă unei aspre critici în presa sovietică.

În 1949, autorul i-a oferit revistei *Novîi mir* (*Lume nouă*) manuscrisul romanului său *Za pravoe delo*, *Pentru o cauză dreaptă*. El urmărea o cuprindere amplă a războiului, care se va dovedi, în cele din urmă, a fi fost doar primul volum (cu specificarea: „prima carte”) dintr-o monumentală dilogie. Discuţiile în jurul manuscrisului au durat aproape trei ani, din 1949 până în 1952, când revista a şi început publicarea romanului, încheiată în 1954.

S-au păstrat 12 variante ale romanului *Pentru o cauză dreaptă*, dovadă a chinuitoarelor refaceri pe care autorul şi le-a asumat nu atât din scrupule literare, pe cât a fost constrâns de şicanele nenumăratelor discuţii, de opiniile unei armate de recenzenţi, consultanţi, redactori „oficiali”. În cursul acestei îndelungate munci, romancierul şi-a aflat principalul sprijinitor în noul redactor-şef al revistei, Aleksandr Tvardovski (deşi tipărirea romanului o susţinuse şi predecesorul acestuia, Konstantin Simonov). Există un „*Jurnal al avatarurilor unui manuscris*”, în care Grossman a descris, pas cu pas, drumul parcurs de cartea sa, inclusiv atacurile violente, distrugătoare, din presa centrală şi din şedinţele conducerii Uniunii Scriitorilor din anul 1952 şi de la începutul anului 1953 (în răstimpul din urmă, la sfârşitul vieţii lui Stalin, a fost pusă la cale „afacerea medicilor-asasini”, pretext al unei deşănţate campanii antisemite). Romanul, în toate cele trei părţi ale lui, a apărut la Editura Militară în 1954, cu unele concesii, la care autorul a putut să renunţe numai cu ocazia reeditării volumului la Editura Sovietski’ pisatel’ (Scriitorul sovietic).

Vasili Grossman a murit la Moscova, la 14 septembrie 1964.

2

Scriitorul a lucrat însă, până la sfârşitul vieţii, nu numai la al doilea volum al romanului său, dar la întreaga a doua parte din opera sa de ansamblu. Am fi chiar în drept să vorbim despre existenţa unui „al doilea Grossman” (după cum putem vorbi, în poezie, despre un „al doilea Boris Sluţki”), dacă volumele marii sale dilogii n-ar aparţine unui unic şi, până la urmă, unitar proiect. Continuitatea celor două „cărţi” romaneşti e probată de multiple personaje, destine, situaţii, de coerenţa lor caracterologică şi estetică.

Totuşi, în cadrul operei principale a lui Grossman, romanul de căpetenie îl reprezintă cel de-al doilea (reuşita capitală a celui de „al doilea Grossman”): *Jizn’ i sud’ba*, *Viaţă şi destin*. Tocmai acest roman l-a proiectat pe autor, dintr-un bun scriitor sovietic, într-unul dintre cei mai de seamă romancieri ai veacului, unul dintre marii scriitori din tragicul secol al XX-lea.

Prima „carte” a dilogiei, *Pentru o cauză dreaptă* (cea cu 12 variante păstrate) a fost publicată, aşadar, în 1952. Grossman a terminat a doua ei carte (fără nici o variantă în arhive) în 1960.

Cercetătorii au reconstituit avatarurile „arestării” şi supravieţuirii manuscrisului. Autorul a început să-şi scrie lucrarea încă din timpul vieţii lui Stalin, fără speranţa publicării. După Congresul XX al PCUS şi „Raportul Secret” prezentat de Nikita Hruşciov, *Despre cultul personalităţii şi urmările lui*, şi-a intensificat lucrul, nădăjduind în convergenţa propriei sale viziuni cu spiritul mai lucid care părea să se contureze în cadrul conducerii de partid. A terminat cartea în 1960. A predat manuscrisul revistei *Znamia* (*Drapelul*), dar redactorul-şef şi conducătorii Uniunii Scriitorilor i-au adus la cunoştinţă că o astfel de scriere nu va putea fi tipărită decât… peste 250 de ani. Unii redactori-recenzenţi au informat „organele competente” despre conţinutul ei „dăunător”. A fost organizată o

descindere la locuinţa lui Grossman şi au fost confiscate materialele romanului, manuscrise, ciorne, până şi indigourile care serviseră la dactilografierea lucrării. Această acţiune a avut loc în 1961, înainte de Congresul XXII al PCUS, în care Hruşciov l-a atacat pe Stalin încă mai violent decât la faimosul congres din 1956. Dar schimbarea la faţă a conducătorului de partid sovietic în chestiunile literaturii şi artei începuse mai de mult. Romancierul i-a trimis o scrisoare de protest lui Hruşciov, dar n-a primit nici un răspuns. Peste câteva luni, ideologul-şef, Mihail Suslov, i-a acordat o audienţă, în cadrul căreia a confirmat verdictul definitiv de nepublicare a cărţii: el personal n-a citit-o, dar are deplină încredere în „tovarăşii-recenzenţi”. Nu e cunoscută soarta exemplarelor „arestate” de ofiţerii poliţiei politice. În aparenţă, de Grossman însuşi nu s-au atins, dar după 1967 nici o scriere nu i-a mai fost republicată în patrie şi ani de-a rândul nici numele nu i-a putut fi invocat în tipărituri.

Cum de s-a păstrat în aceste condiţii romanul? Presim-ţindu-i avatarurile, autorul a ascuns o variantă a ei (completă) la loc sigur. Printr-o întâmplare fericită le-a scăpat trimişilor KGB şi o dactilogramă. Fotocopiată, aceasta a fost în secret transmisă editorilor occidentali în 1974, iar cartea a apărut în 1980 în Elveţia. Dar editorii acestei ediţii ruseşti, E. Etkind şi S. Markiş, n-au reuşit, deşi s-au străduit din răsputeri, să elibereze de goluri şi inexactităţi respectiva copie, din capul locului imperfect dactilografiată. Anume această ediţie, în continuare îmbunătăţită, a şi fost reprodusă în primele apariţii din Rusia, gorbacioviană, în 1988, în numerele 1–4 ale revistei *Oktiabr* (*Octombrie*) şi, sub formă de carte, la Editura Knijnaia palata (Salonul de carte). Abia după aceste publicaţii a ieşit la iveală ciorna autentică – revăzută şi corectată chiar de Grossman –, păstrată de un bun prieten al său, V.I. Loboda, şi de familia acestuia. Această variantă, acceptată ca definitivă după scrupuloase confruntări efectuate de exegeţi, a stat la baza celei de a doua ediţii, publicate tot la Knijnaia palata, în 1989. Între timp, în multe ţări ale lumii au apărut traduceri, întâmpinate de recenzii elogioase.

3

Potrivit tradiţiei ruseşti, principalele opere literare apar, înainte de a lua forma cărţii, în aşa-numitele „reviste groase”, şi ele tradiţionale. După *Viaţă şi destin*, revista *Oktiabr* (redactor-şef Anatoli Andreievici Ananiev) a inclus în numărul 6 din iunie 1989 o altă scriere târzie, esenţială, a lui Vasili Grossman, *Vsio teciot*, literal *Totul curge* (eventual, *Totul trece*, *Totul se duce*), tradusă la noi prin heraclitiana *Panta rhei*[24]. Specia literară atribuită lucrării este *povest’*, formă epică des întâlnită în literatura rusă, care poate fi echivalată fie prin *povestire* de mai mare întindere, fie prin *roman* de dimensiuni mai mici.

După cum rezultă din datarea de la finele textului, 1955–1963, povestirea (prefer s-o numesc astfel) a fost începută în plină elaborare a romanului *Viaţă şi destin*, dar terminată abia după confiscarea manuscrisului acestuia şi verdictul definitiv de a nu fi publicat. Grossman a purces la elaborarea povestirii în perioada „dezgheţului”, termen consacrat de povestirea lui Ilia Ehrenburg cu acest titlu (1954, 1956). De astă dată autorul nu şi-a mai făcut iluzii în privinţa şanselor de a-şi publica scrierea nici măcar în anii scurşi dintre Congresele XX şi XXII ai PCUS. De altfel, el a şi murit la sfârşitul anului în care Nikita Hruşciov a fost înlocuit cu Leonid Brejnev la conducerea de partid, moment care a marcat începutul unei nemărturisite, dar evidente, restalinizări. Povestirea a mai trebuit să aştepte lumina tiparului, în Rusia, încă un sfert de secol.

Publicând-o, revista *Oktiabr* şi-a asumat însă nu puţine riscuri chiar în anul 1989. Redacţia a fost conştientă de pericol, dovadă amplul studiu semnat de G. Vodolazov, care a fost inserat ca introducere la povestire, sub titlul *Lenin şi Stalin. Comentariu filosofic-sociologic la povestirea lui V. Grossman „Vsio teciot”*. Articolul recunoştea valoarea deosebită a povestirii şi apăra, în numele „pluralismului socialist”, dreptul autorului la un punct de vedere propriu şi în privinţa istoriei politice a Rusiei sovietice. Semnatarul articolului se disocia însă de ideile pe care Grossman le atribuia „Jurnalului” alcătuit de personajul său principal, Ivan Grigorievici, în speţă

şi mai ales de interpretarea dată de acesta locului şi rolului atribuit lui Lenin în istoria revoluţiei. Ceea ce-l preocupa pe comentator era delimitarea de Lenin, de intenţiile şi acţiunile acestuia, a rădăcinilor şi esenţei stalinismului. Era, aşadar, un studiu cu net caracter politic, sociologic, ideologic – fără obiecţii artistice –, care, prin evidenţierea unor pretinse erori faptice şi de interpretare din amintitul „Jurnal”, ţinea, în mod evident, să-l apere pe Grossman de posibile ori probabile învinuiri extreme, din partea unor cititori şi interpreţi dogmatici, în epocă numiţi „ortodocşi”.

Publicarea povestirii a avut un ecou imediat şi uriaş. Dar principalele atacuri la adresa revistei *Oktiabr* şi personal la adresa redactorului-şef Ananiev au venit dintr-o relativ altă direcţie decât cea pe care o sugera ca verosimilă amintitul comentariu. Cel care a urmărit „poşta redacţiei”, mai ales din ultimele numere ale acelui an (nr. 9–12, 1989), a constatat o adevărată „bătălie” desfăşurată *pro* şi *contra* povestirii, ca şi a textului *Plimbări cu Puşkin*, de Andrei Siniavski, tipărit în aceeaşi revistă – ambele învinuite violent de o presupusă atitudine „rusofobă”, pe care, chipurile, ar promova-o.

În viaţa politică şi literară de la sfârşitul epocii sovietice s-a încetăţenit o polarizare, oarecum neobişnuită în alte ţări, potrivit căreia atitudinea „de dreapta” coincide fie cu dogmatismul neostalinist, fie cu naţionalismul velicorus, agresiv îndeosebi faţă de „popoarele mici”, formulă cu un tăiş antisemit, folosită şi împotriva scriitorilor ruşi de origine evreiască. În schimb, opţiunea „de stânga” a fost echivalată cu simpatiile liberale şi prooccidentale, favorabile demitizării diferitelor dogme, lucid critice faţă de feluritele deformări socialiste şi faţă de crimele staliniste. În lumina acestei împărţiri, „rusofobia” i-a fost atribuită lui Grossman, romanului său şi povestirii sale (laolaltă cu alte scrieri aparţinând autorilor „nepatrioţi”, mulţi de primă mărime literară) de către reviste literare şi organe scriitoriceşti cu vădite simpatii „de dreapta”. S-a încercat chiar destituirea redactorului-şef al revistei *Oktiabr* pentru vina de a-i fi tipărit pe Grossman, Siniavski şi alţi aşa-zişi „rusofobi”. În apărarea lui Ananiev şi implicit a lui Grossman s-au coalizat însă forţe valoroase, care nu puteau fi nesocotite. În primul rând,

redactorii revistei. În al doilea rând, foarte mulţi cititori şi abonaţi ai apreciatei publicaţii. In al treilea rând, o seamă de organizaţii scriitoriceşti şi culturale. În fine – dar nu în ultimul rând ca importanţă – un mare număr de eminenţi savanţi, artişti, scriitori, nume de prestigiu naţional şi mondial. Precumpănirea lor numerică şi valorică a făcut ca Ananiev să fie menţinut în funcţie, iar apărarea revistei faţă de asemenea atacuri să fie încredinţată unui consiliu obştesc format din personalităţi intelectuale proeminente.

Cât priveşte fondul învinuirii ce i s-a adus povestirii lui Grossman – în temeiul observaţiilor critice ale personajului său principal la adresa dezvoltării istorice ruseşti, din câteva capitole aflate către sfârşitul povestirii –, el a fost argumentat respins de foarte mulţi participanţi la discuţie (din revista *Oktiabr* şi din multe alte reviste solidare cu atitudinea ei şi convinse de valoarea lucrărilor publicate de ea) nu numai în virtutea dreptului unui autor, şi cu atât mai mult al unui personaj, de a avea opinii proprii, dar şi pe baza stimei autentice faţă de Rusia şi poporul rus, care străbate toate aceste meditaţii îndurerate. Temeinicele analize şi dezbateri din numeroase publicaţii, precum şi majoritatea ecourilor venite din partea cititorilor au probat acuitatea observaţiilor din *Panta rhei*.

Ne aflăm în faţa unuia dintre diagnosticele acute, exacte şi timpurii nu numai ale stalinismului, dar şi ale întregului sistem concentraţionar care a putut cuprinde (ca şi a motivelor pentru care a putut cuprinde) un lung răstimp istoric proclamat drept „socialism real”. Evident, punctele de vedere susţinute de Ivan Grigorievici şi, prin el, nu o dată cât se poate de transparent, de Grossman însuşi pot stârni controverse. Esenţială este însă capacitatea autorului de a medita asupra tragediei concentraţionare, anume prin mijloace artistice, mai exact, prin libera amalgamare a celor mai diferite modalităţi de expresie – literare, reportericeşti, publicistice, filosofice. Această libertate de a trece dintr-o cheie expresivă într-alta sau dintr-o manieră epică într-una lirică, de la meditaţie la confesiune sau de la un limbaj ţărănesc la altul intelectual ş.a.m.d. asigură textului – care transcende, iată, şi specia „povestirii” – un loc aparte în literatura rusă. Nu se poate spune că o astfel de supraspecie, care sparge tiparele academice, n-

a mai fost practicată în această literatură, dimpotrivă; dar, până la dobândirea libertăţii exterioare, renaşterea ei a trebuit să beneficieze de o corespunzătoare libertate lăuntrică.

4

În răstimpul scurs între cele două ediţii româneşti (1990, 2007) au apărut multe documente, mărturii, analize cu privire la diferitele perioade din istoria sovietică. Înmulţirea lor nu estompează diagnosticele lui Vasili Grossman din *Viaţă şi destin* şi din *Panta rhei*. Acuitatea acestora a chiar crescut, datorită valorii literare îmbinate cu o luciditate premonitorie. Opreliştile publicării lor au dispărut în Rusia; iar faima li s-a accentuat în Occident.

Acum receptăm poate mai intens destinul eroului-victimă, Ivan Grigorievici, şi confesiunile lui. De la eliberarea din detenţie, laolaltă cu celelalte acoperind o mare parte din viaţă (29 de ani), prin întâlnirile moscovite şi leningrădene, rememorările atâtora care au îndurat arestări, procese, închisori, lagăre, dar şi încercările anterioare sau din răstimpul libertăţii părelnice, până la respiroul final de pe malul mării, din cel de-al 27-lea paragraf al acestei povestiri dense – mărturisirile directe ori mediate ne scufundă în clocotitoarea lavă tragică a vieţii şi a vieţilor ruseşti.

Confesiunile pornesc (în trenul de la Habarovsk la Moscova, apoi în noua şi în vechea Capitală imperială) din anii imediat următori morţii lui Stalin, deznodământ incredibil pentru mulţi şi, în fine, aducător de prime libertăţi. Apoi coborâm treptat în cercurile infernului: atrocităţile de la sfârşitul vieţii tiranului; procesele din 1937; foametea îngrozitoare din Ucraina anului 1932; colectivizarea generală din 1930 şi deschiaburirea din 1929; cumplita viaţă a femeilor din lagăre şi din afara lor. Unele dintre aceste rememorări, ca de exemplu ale luminoasei Anna Sergheievna despre terifianta înfometare a ţărănimii, sunt greu de citit. Naratorul real şi cel imaginar nu ne scutesc însă de chinuri, încredinţaţi că istoriei ruseşti le-au fost, de-a lungul secolelor, mereu proprii suferinţele teribile.

Contemporanii lui Ivan Grigorievici şi-au străbătut „viaţa şi destinul”, pe timp de „război şi pace”, în atrocităţi inimaginabile, comandate şi executate de acuzatori, călăi, dar şi de informatori, turnători, câte un „Iuda al patrulea” sau cine mai ştie al câtelea. Aşa ajunge Ivan Grigorievici, în amintitele ultime meditaţii, de la Stalin la Lenin. Aceste gânduri, inedite şi inacceptabile în epocă, au trezit, am văzut, cele mai mari împotriviri la publicare – ca şi paralelismele dintre hitlerism şi stalinism, din monumentalul roman consacrat războiului mondial. Astăzi ele nu mai şochează, deşi rămân discutabile (în ambele sensuri ale termenului), în rând cu alte ipoteze, fie asociative, fie disociative.

În orice caz, frapează curajul autorului de a ridica, încă din anii cincizeci ai secolului trecut, vălul de pe tabuuri sovietice sacrosancte, inviolabile până şi în ochii adepţilor destalinizării. A mers mai departe decât cei care-i susţinuseră „cauza dreaptă”. Merită consemnată deosebirea, venită din partea unui comunist sincer de odinioară. Restul e cumpănirea argumentelor – dar, mai ales, lectura captivantă, stăruitoare, îndurerată.

***

Multă vreme cititorii români nu au putut lua cunoştinţă decât de „primul Grossman”. Volumele au fost publicate demult[25].

Romanul *Viaţă şi destin* a apărut târziu în limba română[26].

Vsio teciot face aluzie la formula lui Heraclit din Efes, *Panta rhei*. Iată câteva fragmente doveditoare, extrase din comentatori antici, surse din care se reconstituie învăţătura heraclitiană[27]. „Heraclit spune undeva că toate sunt trecătoare, că nimic nu rămâne, şi asemănând existenţa unui fluviu care curge, susţine că e cu neputinţă să te cufunzi de două ori în acelaşi fluviu.” (Platon, *Cratylos*, 402 A.) „[…] nimic nu rămâne permanent sau fix, ci toate curg, se deplasează şi pe vecie sunt pline de mişcări felurite sau de devenire.” (Platon, *Cratylos*, 411 B–C.) „Coborâm şi nu coborâm în aceleaşi ape curgătoare, suntem şi nu suntem.” (Heracleitos, *Allegoriae*, 24.) „Nu ne putem scufunda de două ori în acelaşi râu, după Heraclit […].”

(Plutarch, *De E apud Delphos*, 18.)

24 În româneşte de Janina Ianoşi, prezentare şi note de Ion Ianoşi, Humanitas, Bucureşti, 1990. Reeditare: Traducere din rusă de Janina Ianoşi, Prezentare şi note de Ion Ianoşi, Humanitas, 2007. Sursa amândurora e varianta din revista *Oktiabr*, nr. 6/1989, pregătită spre publicare de F. Guber şi E. Korotkova (Grossman).

25 *Viaţa*, Editura în limbi străine, Moscova, 1943. *Viaţa*, nuvele şi schiţe, Editura în limbi străine, Moscova, 1944. *Iadul de la Treblinka*, „Cartea Rusă", Bucureşti, 1945. *Popor nemuritor*, „Cartea Rusă", Bucureşti, 1945. *Pe câmpiile Belorusiei şi Poloniei* (Frontul I belorus), iunie–iulie 1944, Bucureşti, 1947. *Stepan Colciughin*, roman, în româneşte Generale a Muncii, Bucureşti, 1949–1950. *Nuvele*, traduse de Constantin Argeşeanu şi Lidia Popovici, „Cartea Rusă", Bucureşti, 1952. *Stepan Colciughin*, roman, în româneşte de Cezar Petrescu, vol. I–II, Editura C.C.S., Bucureşti, 1953. *Pentru o cauză dreaptă*, roman, traducere de M. Alexandrescu şi A. Kişinevski, vol. I, „Cartea Rusă", Bucureşti, 1957.

26 La Editura Univers, Bucureşti, 2000, în traducerea lui Laurenţiu Checicheş.

27 Vezi *Filosofia greacă până la Platon*, volumul I, partea a 2-a, secţiunea a V-a, traducere de A. Piatkowski şi Ion Banu, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1979.

EVGHENI EVTUŞENKO – *DULCE ŢINUT AL POAMELOR*

1

„Cu cât suntem mai vârstnici, cu atât mai sinceri suntem.” Cu acest vers debuta poemul autobiografic al lui Evtuşenko din 1955, *Staţia Zima* (publicat în 1958). Aici, el aminteşte de un străbunic exilat în Siberia, pentru a fi participat la o răscoală ţărănească din gubernia Jitomir; şi îşi evocă propria copilărie de pe îndepărtatele meleaguri dintre lacul Baikal, râul Angara şi taigaua siberiană, copilărie pe care o retrăieşte cu fiecare întoarcere la locurile natale, la mătuşa Liza, unchiul Volodea şi localnicii care îl redescoperă pe fiul Zinei Evtuşenko, pe cale de a ajunge un poet cunoscut. Cu faima statornicită la apropierea vârstei de cincizeci de ani, îi dedică ei, Zinaidei Ermolaievna Evtuşenko, noul său poem, *Mama şi bomba cu neutroni*. Poemul, scris în septembrie–decembrie 1981 (publicat de revista *Novîi mir* în iulie 1982), nu dezminte versul introductiv anterior cu un sfert de veac. Confesiunile i-au fost întotdeauna pe plac autorului, şi cu timpul ele s-au înmulţit. Evtuşenko simte nevoia să se definească prin antecedente, să se identifice prin rădăcinile din care a crescut. Poemul îi detaliază familia, cu date noi faţă de biografiile din enciclopedii. N-avem decât să ne încredem în veridicitatea lor.

Mama, aflăm, fusese o comsomolistă intransigentă, apoi, în război, i-a îmbărbătat pe soldaţi cu glasul ei viguros, care a secat însă o dată cu victoria; aşa încât, spre a-şi putea creşte feciorul şi fiica mai mică, a îndeplinit o slujbă umilă la oficiul moscovit de organizare a concertelor (ale altora, evident), după care a vândut ziare în Gara Riga din Capitală, muncă pe care a continuat-o cu plăcere şi după pensionare. Figura mamei polarizează dragostea poetului, dar în jurul ei plasează şi alte destine, din a căror încrucişare cel care le evocă a ajuns aşa cum se ştie şi ni se recomandă.

Bunicul după tată a fost matematicianul Rudolf Wilhelmovici Gangnus, deportat în Nord în 1937, pentru a fi fost prea leton. Bunicul după mamă, ofiţer de carieră, bielorus, Ermolai Naumovici Evtuşenko, a obţinut grade superioare, până să dispară şi el în aceiaşi ani tulburi şi lăsând amintirea numelui prin acei fără de număr Evtuşenko din satul Homici. Au mai existat o bunică rusoaică şi una poloneză. Tatăl, Aleksandr Rudolfovici Gangnus, a fost geolog, a iubit multe femei, printre care şi pe Zinaida Ermolaievna Evtuşenko; şi a iubit poezia, chiar a scris versuri nu lipsite de har, influenţând profesia fiului său. Acesta i-a fost încredinţat, în staţia Zima, bunicii poloneze, care i-a schimbat numele din Gangnus în Evtuşenko, pentru a nu mai fi suspectat de origine germană – nu înainte de a replica tăios că şi Beethoven fusese, cum-necum, neamţ. Poetul însuşi, mândru de încâlcita sa genealogie, conchide că în vine îi sunt amestecate şapte feluri de sânge: rus, bielorus, ucrainean, polonez, leton, tătar şi georgian, dacă pune la socoteală şi sângele unor generoşi donatori din timpul unei spitalizări…

Cel mai rus poet îl va numi Evtuşenko pe Serghei Esenin, într-un articol cu acest titlu din 1981. El însuşi, plămădit din atâtea seminţii, este tot un poet rus autentic, pe măsura taigalei de lângă Irkutsk, zonă ce avea să dăruiască literaturii ruse şi pe prozatorul Valentin Rasputin, care va însoţi cu o caldă recomandare romanul spre care mă îndrept. Dar, mai înainte, să recapitulez unele date din viaţa şi creaţia lui Evtuşenko.

Evgheni Aleksandrovici s-a născut în halta de cale ferată Zima („Iarna”, în traducere literală), din regiunea Irkutsk, pe 18 iulie 1933. În filmul *Grădiniţa de copii*, pentru care va scrie scenariul (1983) şi totodată îl va regiza, dintr-un eşalon de copii evacuaţi din Moscova în toamna anului 1941 va coborî, tot la Zima, un „copil al războiului”, Jenia şi el, dovadă a nevoii de real resimţită în ficţiune. Un suflet poetic se hrăneşte mai ales din propria sa existenţă. Războiul civil făcuse parte din viaţa mamei, ca şi războiul mondial, care pătrunsese până în depărtarea siberiană ferită de gloanţe şi care niciodată nu se va şterge din memoria afectivă a copilului. La Zima, Jenia a cunoscut poezia populară şi pe cea cultă accesibilă. După întoarcerea la Moscova, în 1945, li s-au adăugat, treptat, şi maeştrii mai rafinaţi, până la identificarea tânărului cu scriitori de seamă. Îi cunoaşte, la Institutul de literatură „Maksim Gorki”, pe poeţii studenţi mai vârstnici, cu experienţa fronturilor parcurse, Evgheni Vikorukov, Konstantin Vanşenkin, Vladimir Solouhin; ca şi pe poeţii Robert Rojdestvenski şi Bella Ahmadulina, pe dramaturgul Mihail Roşcin şi pe prozatorul Iuri Kazakov. Un alt poet, Vladimir Sokolov, a fost cel care l-a ajutat să fie primit, în 1951, la institut, frecventat până la absolvirea din 1954.

Înainte de a fi avut această şansă, ziaristul Nikolai Tarasov îi înlesnise tipărirea primelor poezii, în 1949; în 1951, prin mâna avizată a poetului Mihail Lukonin, a trecut întâia sa apariţie într-o „revistă groasă” (*Oktiabr*); în 1952 i s-a tipărit cea dintâi culegere de versuri, *Cercetaşii viitorului*. E anul în care „educarea prin poezie” pare să-i fi adus primele roade mature: e anul din care reţine câteva poezii în ampla antologie a versurilor sale, în două volume, apărută în 1980. (Sunt selectate aici versuri scrise doar până în 1974, semn că de atunci s-a dăruit, precumpănitor, altor domenii.) „*Vremea*”, „timpul”, de la care Vladimir Maiakovski îşi depănase poemele târzii, îl atrăgea pentru trăiri poetice proprii. Ele l-au întovărăşit în anii cincizeci. În a doua lor jumătate a început despărţirea de vinovaţi şi vinovăţii. Tânărul era suficient de maleabil ca să ia partea însănătoşirii proclamate. Acei ultimi ani din deceniul al şaselea i-au priit talentului său; şi au fost la rândul lor prielnici primului val de descătuşări spirituale, la care

şi-a pus umărul împreună cu alţi confraţi de aceeaşi plămadă. Contribuţia lor, prelungită şi la începutul deceniului următor, a avut un răsunet rar întâlnit. A fost enorm succesul repurtat de Evgheni Evtuşenko, Andrei Voznesenski, Robert Rojdestvenski, Bella Ahmadulina, sau a mai vârstnicului Bulat Okudjava, în lecturi publice în săli uriaşe, în aer liber, în faţa unor auditorii reunind multe mii de persoane. Situaţia părea să o reediteze, în alte condiţii şi cu alte obiective, pe cea maiakovskiană; şi a fost consemnată în lume ca reactivare a forţei de şoc pe care o pot proba versurile cetăţeneşti libere. Nimeni altul nu a fost, probabil, pe măsura lui Evtuşenko predestinat unui asemenea impact cu ascultătorii. Dintre toţi, el oferea poeziei cea mai puternică încărcătură afectivă; dintre toţi, el îşi asuma la modul cel mai făţiş oratoria publicistică şi gestica ei voit nesăbuită. Pe atunci, poetul era fascinat de teme acut contemporane şi voia să-i fascineze pe contemporani cu poezii viguroase, din care nu lipseau versurile declarative şi declamative, adeseori prea îndrăgostite de sine. Evtuşenko repurta aplauzele cele mai furtunoase şi era cel mai periclitat de ele, în ciuda ţâşnirilor sale de talent. Oricum, merită să nu fie uitată situaţia creată şi, datorită ei, de tânăra poezie rusă, în acei ani de răscruce în destinul ţării, prin Congresele XX şi XXII ale PCUS, din vremea lui Nikita Hruşciov.

În anii şaizeci, Evtuşenko se simte în continuare mobilizat întru renaşterea socială şi estetică. Poeziile lui fac ocolul presei mondiale, denunţă stalinismul şi pe adepţii săi, polemizează cu dogmatismul şi cu birocraţia. El nu uită să denunţe nici hitlerismul. În 1962, scrie *Moştenitorii lui Stalin*. Tot atunci are loc prima audiţie a Simfoniei a XIII-a, în care Dmitri Şostakovici a integrat şi poemul lui Evtuşenko *Babi' Iar* (scris în 1961), despre exterminarea evreilor de către nazişti în localitatea ucraineană cu acest nume – nici simfonia, nici poemul nefiind pe placul oficialităţii. În 1963, şi-a publicat, în revista franceză *Express*, *Autobiografia*, supusă de îndată unei aspre critici la o plenară a conducerii Uniunii Scriitorilor. Polemicile l-au însoţit pe Evtuşenko încă din anii debutului, dar s-au înteţit pe măsura radicalizării sale.

2

Opţiunile îl situează mereu în prim-planul vieţii literare. Integrat în eşalonul de frunte al prezenţelor scriitoriceşti, tradus şi comentat peste hotare, Evtuşenko împleteşte continuităţi şi discontinuităţi. El este acelaşi şi mereu altul, îşi menţine felul rebel şi îl accentuează. E un neliniştit, care îşi forjează succesele din nonconformisme, cu un orgoliu neslăbit. Ştie să-şi exploateze prezenţele variate. În această caleidoscopică diversitate îşi foloseşte şi călătoriile numeroase, în ţara sa cât un continent şi pe întregul mapamond: prima în România (1960), apoi în Cuba, Spania, Italia, Egipt, SUA, Chile, Filipine, Australia, India, Austria, Cehoslovacia, Elveţia, Ungaria, Japonia, Franţa, Anglia ş.a.m.d. I s-a încredinţat şi totodată şi-a asumat, cu voluptuoasă pricepere, rolul de ambasador extraordinar şi plenipotenţiar al culturii sale. În această misiune, vede, cunoaşte, trăieşte multe, pe care le şi valorifică literar. Din peregrinările lui îndepărtate revine cu impresii mereu îmbogăţite, modelate în expresii noi, ascuţit polemice sau înfierbântat fraterne. Războiul şi pacea, metropole şi monumente, bogaţi şi săraci, drame şi tragedii îşi fac loc pe paleta lui scriitoricească. Rareori întâlnim un atât de larg diapazon al preocupărilor, dovadă şi întâlnirile, discuţiile, interviurile cu multe personalităţi de seamă ale planetei, oameni politici şi savanţi, regizori şi mai ales scriitori. Câteodată îşi asumă rolul de corespondent special al unor reviste literare, fixează pe banda de magnetofon conversaţii cu diverşi interlocutori, din variate colţuri de lume. Apoi, întors acasă, cutreieră ţara, scrie noi poezii sau poeme, precum cel inspirat de Universitatea din Kazan şi de marii gânditori, savanţi, artişti care învăţaseră în amfiteatrele ei (1973). Tematica universală şi cea naţională se împletesc în publicaţiile lui sau se îmbină într-una şi aceeaşi scriere.

Această expansiune se putea anevoie menţine în limitele poeziei propriu-zise. Stihia poetică însăşi îşi căuta şi trebuia să-şi găsească alte forme de exteriorizare, în variate specii literare şi ramuri artistice. Evtuşenko a scris de timpuriu şi continuu articole sau reportaje; caracterul publicistic al poeziilor nu a putut să nu se reverse într-o publicistică

efectivă. Culegerea de articole şi proză *Punctul de sprijin* (1981) preia titlul unui text programatic, *Arta ca punct de sprijin*. Într-adevăr, îl susţin poezia unui Aleksandr Blok, Vladimir Maiakovski, Serghei Esenin, Aleksandr Tvardovski, Iaroslav Smeleakov, Leonid Martînov, Dmitri Kedrin, Mihail Lukonin; ca şi dorinţa acestor scriitori de a nu se fereca doar în preocupări literare, ci de a-şi extinde grijile până la un imperativ planetar de supravieţuire şi vieţuire.

Nici un gen nu i s-a părut autorului cu totul străin. De aceea, în amintitul volum publicistic el a inclus două povestiri, amplu comentate în presă, una „internaţională”, alta „naţională” sub raport tematic, *Pearl-Harbour*, scrisă în 1966–1967 (publicată în august 1967 şi în *Le Figaro littéraire*) şi *Ardabiola*, realizată (şi tipărită) în 1980, între alte locuri la Irkutsk şi în Zima. Realul îl împleteşte aici cu fantasticul. Alăturarea voită susţine acelaşi amestec de genuri, forme şi maniere, prin asociaţii libere de idei. *Baladă despre prietenia prozei şi poeziei* a rezumat, în 1972, un program estetic de mult urmat. Povestirile timpurii, *Strada Meşcianskaia* (1959) sau *Zeul găinilor* (1963), apoi cele tocmai invocate se voiau apropiate, prin ascuţişul actualităţii, de poemele *Staţia Zima* (1958), *Hidrocentrala Bratsk* (1965), *Sub pielea Statuii Libertăţii* (1968), *Universitatea din Kazan* (1970), *Zăpadă la Tokyo* (1974) sau *Mama şi bomba cu neutroni* (1981). Nu s-a mulţumit însă nici cu aliajul dintre poezie şi proză, dintre liric şi epic, implicit dramaturgic ori publicistic. Una dintre poeziile lui agitatorice, *Voiesc oare ruşii război?*, din 1961, a devenit cunoscută în lume sub forma cântecului pe muzica lui Eduard Kalmanovski, interpretat de Mark Bernes, fiind dedicată cântăreţului, ca recunoaştere a osmozei dorite dintre vers şi muzică. Multe alte versuri ale sale au fost, după o încetăţenită tradiţie rusească, puse pe partitură.

Evtuşenko s-a apropiat rapid şi de alte arte. El a îndrăgit cinematografia, a practicat-o ca scenarist şi regizor, chiar ca actor. După tentativele neizbutite de a obţine un rol în *Evanghelia după Matei* şi *Cyrano de Bergerac*, roluri pe care ar fi vrut să i le încredinţeze regizorii Pier Paolo Pasolini şi Elgar Riazanov, echipa condusă de regizorul Savva Kuliş l-a

repartizat, ca actor de cinema, în rolul savantului astronom, atât de iubit de el, Konstantin Ţiolkovski, din filmul *Zborul* (1979). Etapele realizării acestui film, alături de Larissa Kadocinikova, în rolul soţiei lui Ţiolkovski, le-a şi descris, sub deviza unui vers de Konstantin Simonov, transformat în titlu de articol, „*Din sală pe ecran să salţi*”; şi şi-a evocat emoţia resimţită la vizionarea peliculei în sala de proiecţii de la „Mosfilm”, sub privirea scrutătoare a cosmonauţilor Beregovoi şi Sevastianov – tot atâtea prefigurări ale romanului pe care îl voi comenta.

Alte mărturisiri atestă ataşamentul resimţit de Evgheni Aleksandrovici pentru actorul Serghei Bondarciuk, ca şi dragostea îndurerată la moartea prematură, din 1974, a unui important prozator şi cineast – Vasili Şukşin. Dar cu cinematografia e înrudită şi *Muza fotografiei*, pe care o celebrează un articol al său din 1980. Evtuşenko s-a simţit tot mai atras de fotografie, soră cu cinematografia. A organizat şi expoziţii personale, precum cea din 1982, intitulată *Fire nevăzute*. Imaginile realizate cu micul său aparat în Japonia le-a expus, cu comentarii sub formă de scurte poezii. O secţiune a acestei expoziţii s-a numit *Capitol siberian* şi cuprindea imagini ale localităţii lui de baştină, Zima, ale taigalei şi ale locuitorilor acestui ţinut îndepărtat şi aspru, şoferi, vânători, geologi; urma o secţiune gruzină, în consens cu ataşamentul atâtor poeţi ruşi, vechi şi noi, pentru Georgia; apoi despre alte străinătăţi vizitate recent. Simbioza imagine-cuvânt, dintre poezie şi film sau fotografie probează dominanta vizuală a talentului său, pe care peregrinările neobosite au fortificat-o. Poezia însăşi îi confirmă privirea scormonitoare şi acaparatoare; ochiul lui ţine să încorporeze cât mai multe din cele văzute în cât mai pregnante sentimente şi gânduri.

Aşa s-a maturizat „copilul-minune” de odinioară, fără să-şi renege excentricităţile care îi susţinuseră farmecul. A continuat să culeagă onoruri, acasă şi în lume. În bilanţul etapelor străbătute până acum intră neobişnuita lărgime a experimentărilor artistice. Oare integral întru folosul lui? Oare în deplin consens cu profunzimile dorite? Cert i-a fost norocul (chiar excesul de noroc, în comparaţie cu marii săi predecesori) de a *putea* să realizeze

atâtea – de obicei bine, câteodată excelent. Şansa şi neşansa mai sunt însă amestecate în literatură, ca şi în alte domenii.

Unii au dat câştig de cauză poeziei lui Andrei Voznesenski, de aceeaşi vârstă, dar fidel unei poetici mai complicate, transferând în versuri „multidisciplinare" şi profesiunea de arhitect, şi preocupările pentru înnoiri ştiinţifice; ale cărui căutări paralele au scos la iveală şi note divergente, încă de pe vremea uceniciei la Boris Pasternak, despre care Andrei Andreievici a adus o mărturie emoţionantă într-o povestire autobiografică. Alţii au optat tocmai pentru simplitatea orgolioasă afişată de Evtuşenko. Orice generaţie de artişti leagă personalităţi diferite, contează însă singularitatea fiecăruia: *un* Evtuşenko, *un* Voznesenski, *un* Rojdestvenski, *o* Ahmadulina. Dintre ei toţi, Evgheni Aleksandrovici a fost şi a rămas cel mai prolific. Nu-i urmăresc aici decât cincizeci de ani de viaţă – după care vor mai urma decenii de activitate…

3

Romanul *Iágodnîe mestá* (notez şi accentele) Evtuşenko l-a scris în lungul răstimp dintre august 1973 şi septembrie 1980, interval în care mai făcuse atâtea altele: călătorise, elaborase poezii, publicase articole şi interviuri, filmase şi organizase expoziţii de fotografie. Obsesiile tuturor acestor activităţi le-a adunat în romanul îndelung dospit, în locuri scrupulos enumerate: „Koktebel – Moscova – Rovin – Gulripşi – Moscova – Gulripşi". A avut în minte anume o scriere care să-i sintetizeze creaţia de până atunci; intenţie de care cititorii s-au putut convinge când romanul a fost publicat, în revista *Moskva* (numerele din octombrie–noiembrie 1981) şi, sub formă de carte, de Editura „Sovietski pisatel" (noiembrie 1982).

Traducătorul versiunii româneşti a fost nevoit să caute un echivalent nimerit pentru titlul cărţii. Literal, acesta însemna „zmeuriş" sau, desfăşurat, „locuri bogate în fructe de pădure, în poame sălbatice". Aurel Buiciuc a optat pentru *Dulce ţinut al poamelor*, titlu care sugerează şi nostalgia autorului după locurile de baştină şi forţa lor presupus regeneratoare.

În poemele care evocă mica gară Zima întâlnim nu o dată cuvântul „*iágoda*”, menit să evoce dulceaţa fructelor din care se înfruptau copiii aventuraţi în desişurile taigalei. Nesfârşita întindere siberiană brăzdată de fluvii, taigaua din regiunea Irkutsk şi a lacului Baikal, a inspirat numeroşi scriitori – şi pentru asprimea, şi pentru dulceaţa ei, pentru dulcea ei asprime. Nu departe de aceste locuri a fost ridicată hidrocentrala Bratsk, orgolioasa construcţie industrială, care i-a prilejuit poetului rememorarea destinului exilaţilor în Siberia, decembrişti, petraşevişti (din cercul lui Butaşievici-Petraşevski, din care făcuse parte şi tânărul Dostoievski), Cernîşevski şi revoluţionarii din secolul al XX-lea; ca şi chipul unor ziditori umili sau mai puţin umili ai gigantului din beton. Metamorfozat în prozator, poetul *Baladei despre prietenia prozei şi poeziei* (scrisă când sufleteşte se pregătea pentru roman) era de astă dată preocupat nu de transformarea taigalei, ci de taigaua însăşi, cea a ţăranilor şi vânătorilor de o seamă cu ea, sau a geologilor dornici să-i smulgă bunurile tăinuite. Aşezările în care băştinaşii îşi duc traiul aparent monoton se numesc Zima, Şelaputinki, Belaia Zaimka. Aici, departe de metropole, oamenii se mai ţin de pământ şi sunt ţinuţi de acesta. Ei sunt indisolubil ai locului, deşi urmăresc ţara şi lumea, comentează războiul civil şi războiul mondial, de ultimul vârstnicii amintindu-şi cu multe detalii. Află şi despre munca geologilor sosiţi de la Moscova, cu tabăra la vreo patruzeci de kilometri depărtare de cătunul cel mai apropiat. Cele străvechi se mai şi înnoiesc, drept care un salariat al cooperativei raionale de consum din Zima este numit „*iagodnîi upolnomocennîi*”, formulă pronunţată mai în glumă, mai în serios, şi căreia tot dificil i s-a găsit echivalentul: „responsabilul cu achiziţiile de poame”, prescurtat, „responsabilul cu poamele”…

Romanul intersectează câteva planuri de viaţă şi tematice: locuitorii acestor meleaguri, responsabilul cu poamele, moşul amator de ciuperci, şoferul şi magazionera, ţăranul şi fiica lui, împreună cu acel nedorit, dar până la urmă bucuros acceptat nepot; echipa de geologi, ajunşi în taiga în căutarea unui minereu pe nume casiterit, atât de greu de găsit, descoperit, în cele din urmă, dintr-o întâmplare; variatul mediu orăşenesc din care provin

aceşti intelectuali şi muncitori, sau intelectuali-muncitori, unde îşi duc existenţa părinţii şi cunoscuţii, prietenii şi neprietenii lor, de care se simt legaţi sau de care nu au cum să se desprindă; ştiuta dintotdeauna la Evtuşenko „ieşire în lume”, fixată de rândul acesta în sudul şi nordul continentelor americane; suplimentat, în fine, şi printr-un mai cuprinzător cerc, cu adevărat „cosmic”, într-o semnificativă răsturnare de timpi, introdusă de un „Epilog” şi încheiată cu un „Prolog”.

„Expansiunea” tematică, până la asemenea nivele mondiale şi cosmice, intenţionează o implicare în soarta omenirii. Dintre romanele care au mai practicat-o, cel mai viu receptat a fost, probabil, *O zi mai lungă decât veacul* (1980) de Cinghiz Aitmatov, editat, în traducere românească, nu mult înainte de prima ediţie a cărţii lui Evtuşenko. Viaţa şi moartea locuitorilor unei mici staţiuni de cale ferată din stepa Kazahstanului, destinul personajului principal şi al cunoscuţilor săi, Aitmatov le proiectează pe ecranul confruntării latente dintre puterile nucleare şi chiar cu civilizaţiile extraterestre. Dimensiunea la propriu cosmică străjuieşte, astfel, grijile locale dintr-un minuscul punct al hărţii terestre. Perspectiva vieţuirii fiecărui individ e legată de supravieţuirea speciei – care nu va fi posibilă dacă planeta se va zăvorî ermetic în opţiuni partizane: mesajul este transparent, rămâne de văzut în ce măsură şi realizat artistic, la unul sau la altul dintre romancieri. Riscul care planează asupra unor asemenea „maximalizări” constă în dificultatea de a surclasa expunerea publicistică, şi prea directă, şi prea abstractă. Metaforele pot să rămână suspendate la nivel ideatic, insuficient întrupate în arta propriu-zisă.

Aitmatov urmăreşte obsesiv să înscrie povestirea sa într-un cât mai larg şi mai neliniştitor „cerc de idei”. Evtuşenko încearcă să asigure capitolelor „internaţionale” şi „cosmice” o structură epică, saturată de componente narative. Ele nu îmi par tot atât de organice precum straturile romaneşti cu adresă „internă”, în care imaginea şi ideea intră în aliaje fireşti. Ca cititor, îmi pot mărturisi preferinţa: atât la Aitmatov, cât şi la Evtuşenko, pentru naraţiunile „locale”, din câte un punct al Orientului mai apropiat sau mai îndepărtat. Înţeleg sensul propensiunilor ample la care şi Evtuşenko se

simte îmboldit, dar constat rezistenţa pe care i-o opune transferul ideii în fapt poetic, trecerea publicisticii în artă. Poţi stima publicistica efectivă şi tentativele de a o implica în variate forme de poezie şi de proză, fără să treci cu vederea graba ori exterioritatea în realizarea impactului. Organicitatea râvnită de autor poate fi contrazisă de legături prea direct înfăţişate.

Aşadar, preconizez mai degrabă temele „mici”, deşi admit ingeniozitatea cu care Evtuşenko le mânuieşte, compoziţional, şi pe cele „mari”, în epilogul-prolog şi prologul-epilog, apropiindu-şi romanul de cel al lui Aitmatov. Am în vedere – la început – desăvârşirea proiectului cosmic, prin ceea ce vede şi gândeşte acel cosmonaut prieten cu Iuri Gararin, care din imensitatea străbătută pare să recunoască sub el, la un moment dat, minuscula staţie de cale ferată Zima, locul lui de baştină; şi am în vedere – în final – proiectul acestei împliniri târzii, aşa cum fusese el, la Kaluga, purtat în suflet şi treptat elaborat, în termeni ştiinţifici şi fantastici, de Konstantin Eduardovici Ţiolkovski. Realizarea mult ulterioară înnobilează însă până şi „fantasmagoriile” savantului, în care credea doar soţia lui, Varvara Evgrafovna – şi de care urmaşul Evgheni Aleksandrovici Evtuşenko avea să fie atât de fascinat, încât, de dragul lui Ţiolkovski, să încerce „din sală pe ecran să salte”…

Legătura dintre gândul constructorului din Kaluga şi fapta cosmonautului din Zima (legătură clară de la primele pagini, de când e evocată cartea lui Ţiolkovski din 1916, *Suferinţa şi geniul*) reprezintă acel „ecran de idei” pe care îşi proiectează autorul povestirea. Transparente în intenţie sunt şi capitolele care ne mută în depărtări pământeşti: până la reşedinţa lui Salvador Allende, într-o zi de la mijlocul lunii august din anul 1973 (cam pe timpul când Evtuşenko îşi începea romanul în casa de odihnă a scriitorilor, din staţiunea Koktebel, de pe malul Mării Negre), adică puţin înainte de sfârşitul tragic al preşedintelui chilian; sau la acel super-show al grupului de tineri americani, cu unii dintre care ne familiarizasem anterior, prin vizita făcută de ei la o şcoală din Leningrad cu limba de predare în engleză – prilej şi pentru a accentua prăpastia „internă” dintre viitorul drum al carieristului Igor Seleznev şi căile trudnice pe care se angajează viitorul

geolog Serioja Laciughin şi viitorul poet Kostea Krivţov. Aceste capitole cu totul sau parţial „americane”, de Sud şi de Nord, mi se par, repet, expozitive, prea tranşante în intenţia lor de a contribui la buna înţelegere între popoare, întru salvgardarea păcii. Am receptat ca plătind un similar tribut schemelor uşor recognoscibile şi confruntarea „leningrădeană” dintre tinerii autohtoni cei buni şi cei răi, respectiv efectul pe care îl exercită asupra lui Serioja atât prietenia cu Kostea cât şi conflictul cu Igor, accentuate de hotărârea de a reface pe cont propriu ascensiunea ştiinţifică a tatălui său, Vladimir Vikentievici Laciughin, fără sprijinul acestuia. Autorul introduce nu o dată asemenea explicaţii retrospective ale prezentului personajelor sale. Câteodată, aceste excursii în copilăria ori tinereţea lor sunt firesc legate de rest, alteori ele sunt exterioare şi fragmentează lectura.

Capacitatea de persuasiune auctorială creşte, din punctul meu de vedere, ori de câte ori revine la povestirea de bază, bifurcată în nararea vieţii băştinaşilor taigalei şi în cea a păţaniilor expediţiei de geologi. Reuşite îmi par mai ales întâmplările din apropierea staţiei Zima, cu toţi aceşti oameni de felurite provenienţe şi meserii. Am fost mulţumit când, după intermezzouri de altă natură, scriitorul m-a readus printre locuitorii şi vizitatorii meleagurilor lui natale, în „dulcele ţinut al poamelor”. Copilăria petrecută într-un cadru natural şi rural exercită, se vede, o presiune benefică şi asupra unui autor ajuns de timpuriu la oraş şi consumându-şi mare parte din existenţă în diferite metropole sau călătorind dintr-una într-alta. Corespunzător, el poate dovedi o binevenită „retragere” în starea sa primordială, în care să investească virtuţi tămăduitoare şi faţă de mediul îndeobşte frecventat. Situaţia e de înţeles, întrucât viaţa individului, chiar segmentată într-o scurtă perioadă incipient „rurală” şi într-o alta „urbană” ulterioară şi îndelungată – prelungeşte viaţa obştii, care ar fi putut fi alcătuită tocmai invers, dintr-o primă secvenţă foarte întinsă în timp şi una recentă mai scurtă. Ontogeneza rezumă – chiar neştiut – filogeneza, vreme îndelungată precumpănitor ţărănească, mai ales în ţări şi regiuni răsăritene, până la extrem orientale. Numai aşa se explică putinţa atâtor scriitori de a descrie cu mai mare înzestrare locurile natale, de care-i leagă doar amintiri

de copilărie şi nostalgii literar compensate, decât mediul diurn al întregii lor maturităţi…

Evtuşenko a ţâşnit în literatura anilor cincizeci în calitate de poet al vieţii urbane moderne (chiar dacă mai puţin programatic, sub acest raport, decât Voznesenski), după care şi-a regăsit treptat şi întrucâtva şi-a inventat tradiţiile, până la bunici şi străbunici, despre care nu auzise decât lucruri vagi. Fără a se dezice vreo clipă de civilizaţia în posesia căreia intrase, poetul atât de intelectual a început, cu trecerea anilor, să se reapropie de rădăcinile ţărăneşti, asemănătoare cu ale majorităţii scriitorilor ruşi. Mitologia staţiei Zima a instalat-o în creaţia sa ca echivalent al „vârstei de aur” din existenţa personală şi suprapersonală, laolaltă cu limba populară a Siberiei, cu voluptate degustată. Evtuşenko fusese de la apariţie şi se menţinea şi în romanul de faţă „progresistul” deschis valorilor înnoitoare, refractar oricăror prejudecăţi limitatoare, tradiţionaliste, conservatoare, de castă şi naţionaliste. Adeziunea la orice neînchistare o demonstrează însă, de această dată, tocmai pe eşantionul unei lumi ce avusese prea puţin parte de darurile progresului civilizator, dar care, supusă unor aspre încercări istorice şi individuale, a ştiut să-şi menţină comportamentul firesc şi, chiar în erori, prospeţimea morală.

4

Ajung la miez. În varianta din revistă, romanul se deschidea cu un moto (neinclus în ediţia de sine stătătoare), urarea pe care siberiencele şi-o adresează la spălatul rufelor: „*Belenko tebe*” – ceea ce, parafrazat, ar însemna „să-ţi iasă rufele albe”, dar ceea ce în original sugerează o mai cuprinzătoare nevoie de a dobândi, în şi pentru făptuiri, „imacularea”. E clară sinonimia urării cu proprietăţile „dulcelui ţinut al poamelor”. Literatura rusă a fost mereu fascinată de „albul” moral către care trebuie năzuit, chiar şi fără şansa de a-l atinge.

Taigaua însăşi îi cheamă la curăţenie sufletească inclusiv pe cei care, în diferite situaţii de viaţă, n-au evitat să se maculeze. Ivan Kuzmici

Belomestnîh e cât pe-aci, dintr-o dragoste prea egoistă, să-şi constrângă fiica la o vegetare stearpă, dar găseşte în sine puterea de a-şi accepta nepotul nedorit, conceput de Ksiuta cu şeful echipei de geologi Kolomeiţev în vara aceea zăpuşitoare şi furtunoasă. Moşul amator de ciuperci Nikanor Sergheievici Barhotkin a ajuns, în viaţa lui greu încercată, un soi de pictor de lebede *kitsch*, cu care a umplut casele oamenilor până în Orientul Îndepărtat; dar a avut şansa prieteniei cu prizonierul japonez Kuroda-san, artist autentic, prin care să înţeleagă propria sa mediocritate. Responsabilul cu poamele Tihon Tihonovici Tughih, prea devotat „esenţei” pe care în toate drumurile de serviciu o poartă cu sine într-o damigeană, a comis ca tânăr proletar siberian, pus să instituie noua rânduială prin toate mijloacele, o eroare vecină cu crima, atunci când l-a înscris din laşitate şi pe nedrept pe Sevastian Prokofievici Zaloghin printre chiaburi, nenorocindu-i astfel fiica, propria lui iubită, Daria Sevastianovna; pe a cărei fiică, numită şi ea Daria Sevastionovna, întrucât nu avea un tată recunoscut, are nefericita fericire s-o întâlnească acum, în postura doctoriţei de la dispensarul la care, în suferinţă, nimereşte. Întâlnirea cu propriul copil neştiut de el ar putea prevesti o viitoare întâmplare similară, cu un Kolomeiţev îmbătrânit în aventuri şi fiu al Ksiutei. Autorului îi plac paralelismele cu tâlc moralizator, într-un caz aventurându-se până la unul cu gust îndoielnic, atunci când ursoaica din taiga îl cruţă pe Serioja Laciughin, dar ulterior îl sfâşie pe Eduard Sitecikin, consfinţind deopotrivă virtutea şi trădarea…

Albul şi negrul sunt rareori atât de polar distribuite. Câtă vreme ne aflăm printre oamenii locului, ţărani şi vânători, şoferi şi funcţionari, firescul precumpăneşte, până şi în păcatele comise, nu neapărat puţine şi uşoare, dar săvârşite uneori din dorinţa de bine. Naturaleţea tânjind după împlinire sufletească o probează şi discuţiile încinse la cheful cu „esenţa” lui Tughih, când Ivan Kuzmici îşi serbează nepotul, în prezenţa tânărului geolog Serioja Laciughin, care se substituie, involuntar, şefului său Kolomeiţev şi leagă astfel cele două lumi înfăţişate. Corelarea lor o înlesnesc şi alte situaţii, ca întâlnirea dintre Serioja şi atmosfera de basm a Gruniei şi a cântecelor ei. Tot astfel, alături de geologi, intelectuali prin

vocaţie – Iulia Sergheievna Veazemskaia, Boris Abramovici Burnstein, Viktor Petrovici Kolomeiţev – şi în legătură cu ei, se află ajutoare, ca motoristul Keşa, cocoşat, dar cu sufletul pur, un alt „idiot” dostoievskian sau atoateiertător tolstoian, ori bucătăreasa Kalia, iubita lui iubeaţă, pradă ispitelor lumeşti, însă condamnându-se pentru aceasta, în tipic masochiste confesiuni, precum atunci când îşi detaliază păcatele în faţa iubitului pentru a se elibera de ele prin bunătatea lui. Iulia Sergheievna, „candidat” (titlu ştiinţific) în mineralogie, îl iubeşte pe Viktor Petrovici de peste două decenii, de când fuseseră studenţi şi avuseseră o aventură ferecată în uitare; îl iubeşte şi asistă la „amorurile de campanie” ale lui Kolomeiţev, cel stimat aproape de toţi, în ciuda slăbiciunilor, pe care doar Boris Abramovici le ştie până la capăt şi le dă în vileag între patru ochi, restabilind colaborarea lor fraternă. Discuţiile caracteristice se ţin lanţ şi între localnici şi în acest grup de cercetători şi lucrători. În afara căutării minereului râvnit, principala temă a vârstnicilor rămâne războiul, la care participaseră şi Kolomeiţev, şi Burstein, şi Ivan Ivanovici Zagranicinîi – şi în timpul căruia fiecare se comportase în felul său propriu.

Orice roman rus autentic trece prin purgatoriul unor discuţii decisive. De obicei, ele nu pot ocoli literatura, prilej de autocontemplare. Scriitorii îşi pun eroii să discute despre scriitori. Aşa procedează şi Evtuşenko, în taiga, cu tineretul leningrădean sau cu Kostea Krivţov, care-şi parcurge ucenicia literară. În momentele colocviale vine mereu vorba de literatura străină şi mai ales de cea rusă, despre Puşkin, Blok, Esenin şi Maiakovski, despre Bulgakov, Pasternak, Ţvetaieva şi Mandelştam, dar şi despre Okudjava, Voznesenski sau Evtuşenko însuşi, invocat la modul ironic, însă cu evident orgoliu, în două rânduri: o dată ca „flăcău de-al nostru, de la Zima, deşi cam fluşturatic”, autor al versurilor cântecului *Voiesc oare ruşii război?*; altă dată, ca scriitor ce „reprezintă şi el o etapă depăşită”. Dincolo de atare inflexiuni adolescentin-narcisiace, romanul continuă dezbaterea destinului literaturii ruse din cadrul publicisticii autorului.

Am găsit şi abordări paralele. Un exemplu. La un moment dat e invocată fraza unui prezumtiv prieten moscovit, după care oamenii se

împart în trei categorii, cei care au citit romanul *Fraţii Karamazov*, cei care nu l-au citit încă şi cei care nu-l vor citi niciodată – interlocutorul adăugând o a patra categorie: cei care l-au văzut la cinema. Într-un articol consacrat pictorului bulgar Svetlin Rusev, în 1978, Evtuşenko invoca acelaşi schimb de replici, numai că poetul Boris Sluţki era cel care împărţea omenirea în respectivele trei categorii, el însuşi, Evtuşenko, completându-l cu grupul împătimiţilor de televiziune, convinşi că ei sunt cei care privesc micul ecran, deşi în fapt micul ecran este cel care îi priveşte pe ei…

„Fiecare rus îi reuneşte în el pe toţi eroii lui Dostoievski la un loc", citim altundeva în roman, şi propoziţia vizează întrucâtva diverse personaje ale cărţii: pe Tughih, pe Sitecikin, pe Keşa şi Kalia, poate pe Iulia Sergheievna – deşi, până la urmă, şi ea, şi Kolomeiţev, pe care îl iubeşte, se emancipează de blestemata alternativă dintre cei care umilesc sau cei care sunt umiliţi. Laolaltă cu mai toţi membrii expediţiei de geologi, ei sunt „suflete tari", asemănătoare minereurilor dure în a căror căutare s-au aventurat. Cel mai elaborat din grup este conducătorul acestuia, Viktor Petrovici Kolomeiţev. Cunoscătorul biografiei romancierului încearcă bănuiala că în portretul lui Viktor Petrovici a încifrat câte ceva din propriul tată, tot geolog, spirit la fel de liber şi libertin, cu un dezvoltat simţ al datoriei, solidarităţii, dăruirii de sine, cheltuindu-şi energia şi în multe relaţii amoroase, uitate pe rând. În comentariile despre roman, acest personaj a reţinut atenţia criticilor. I-au fost aduse şi imputări caracteristice epocii, printre ele marea sa disponibilitate erotică. Autorul a vrut, desigur, să-l plămădească dintr-un aluat contradictoriu, în care moralitatea dominantă coexistă cu o virtuală imoralitate. Personajul este un maximalist care se şi iroseşte, un „suflet tare" dar totodată un „risipitor".

Din *Mama şi bomba cu neutroni* ştim cât de mult şi-a iubit Evtuşenko tatăl, cum i-a înţeles nevestele şi iubitele, prea plinul revărsat şi asupra legăturilor pasagere. El descrie agonia părintelui în acel sordid coridor de spital moscovit, de unde, muribund, un oarecare medic Iasnihin n-a mai socotit util să-l mute într-un salon. Poetului i se pare că acest sfârşit îl

absolvă de blamul neseriozităţii, cu atât mai mult, cu cât muncise exemplar şi îşi cunoscuse eşecurile.

Revenind de la prezumtivul model la personajul realizat – Burstein îi surprinde eroziunea lăuntrică, pe cale de a-i surpa măreţia afişată. În deciziile lui Kolomeiţev, prea categorice, se insinuează o indecizie, nu neapărat legată de situaţia dată, ci la întreaga lui existenţă. El poartă în sine o traumă adâncă, potenţialităţi tragice, îmbinând poate urmele războiului cu tarele vârstei, morţile văzută şi moartea proprie, adulmecată şi întrucâtva invocată în periculoasele excursii pe care le organizează. (Evtuşenko îşi aminteşte, într-o altă scriere, cum l-a conjurat Pasternak să nu-şi descrie niciodată moartea într-o poezie, căci atare previziuni s-au împlinit la mulţi poeţi ruşi – „pericol” pe care Evgheni Aleksandrovici totuşi nu l-a evitat, înfruntarea destinului făcând şi ea parte din destinul fiecăruia.) Cu toată vigoarea orgolios afişată, Kolomeiţev îmbătrâneşte vizibil, războiul îi măcinase nervii, timpul îi macină şi sufletul, începe să-şi simtă cei cincizeci şi doi de ani, pe care, vanitos cum e, nu-i ascunde Ksiutei, căreia i-ar putea fi tată şi care îi va naşte un fiu neştiut, prin această neştiinţă Viktor Petrovici ratându-şi poate şansa statornicirii.

Împingând mai departe ipoteza transfigurărilor artistice, pentru ce am exclude şi posibilitatea unor ecouri biografice directe privitoare la viaţa autorului, tot încărcată de avataruri şi ajunsă la o vârstă apropiată de cea a eroului său?! El şi-l asumă pe Kolomeiţev ca pe un om drag în bâjbâielile lui, cu apropiate griji şi îndoieli; după cum şi-i asumă, în reproiectare adolescentină, pe Serioja Laciughin şi pe Kostea Krivţov, tinerii pe al căror fel de a fi va trebui sau ar trebui să se aşeze viitorul…

Evtuşenko realizează mai bine personajele lui „bune” – cu răul care li se mai insinuează în suflet – decât pe „imoraliştii” propriu-zişi, carierişti de timpuriu ca Igor Seleznev, laşi înrăiţi treptat precum Eduard Sitecikin, ori definitiv prăbuşiţi în mărunta teroare oribilă exercitată asupra semenilor, ca acel Nahabkin, „om din subterană”, care îşi umileşte concubina oarbă obligând-o – într-o pervertită citare evanghelică – să-i spele picioarele. Contrar obişnuinţei, mai degrabă pe „negativii” săi riscă autorul să-i

înfăţişeze schematic. Adevărul este că în articolele şi poeziile sale până şi demascarea izvorăşte dintr-o stare funciară de ataşament. Un timpuriu volum de versuri, redactat de poetul Mihail Lukonin, se şi numea *Şoseaua entuziaştilor* (1956).

Maiakovski i-a fost cel mai important învăţător, cum mărturiseşte într-un dialog publicat în *Literaturnaia gazeta*. Pilda însuşită de la Maiakovski e să-ţi menţii elanul şi în prăbuşiri. Evtuşenko îi urmează poetica şi prin gesticulaţia verbală inconfundabilă a poeziilor sale. E simplistă suspiciunea că simplificările nu-i pândesc decât pe entuziaşti. În cazul lor se mai întâmplă ca tocmai propensiunile generoase să fie nealterate în complexitate. Ei reuşesc anume să împlinească artistic încredinţările lor ferme, pe care, asaltaţi de artişti deznădăjduiţi, suntem tentaţi adesea să le uităm. În reuşite, Evtuşenko celebrează nădejdea în perfectabilitatea unei lumi imperfecte. El are structura unui moralist, pe care o acceptă şi o explorează ferm, mai şi eşuând în moralizări.

Dulce ţinut al poamelor nu-i convinge pe toţi în toate. Pe adepţi îi cucereşte cu patosul lui latent şi mărturisit, însetat de verticalitatea firii. E un roman cu însemne solare, de regulă expuse fără cedări idilice. Captivează prin reverberarea stării de simpatie pentru cele şi cei care nu şi-au irosit apartenenţa la umanitate ori se simt în stare s-o fortifice. În această perspectivă, „modelul siberian” i-a marcat şi pe alţi autori. Cu toată nostalgia biografică încifrată, acest model nu are, la Evtuşenko, accente regresive. El nu visează mitice retroversiuni în lumi apuse ori inventate. Îl preocupă, în fapt, tot şansa civilizaţiei, dar fără să uite câte un „dulce ţinut al poamelor”. Într-o decisă pozitivare, aş fi tentat să-l numesc pe autor un „responsabil cu poamele” – cu a căror achiziţie ţine să ne însărcineze şi pe noi, cititorii.

EVGHENI EVTUŞENKO – *SĂ NU MORI ÎNAINTE DE MOARTE*

Îmboldit de zilele decisive din august 1991, când a avut loc puciul împotriva lui Gorbaciov, tentativă ilegitimă eşuată datorită sprijinului populaţiei moscovite acordat lui Elţîn – poetul Evgheni Evtuşenko a mai scris un roman, *Ne umirai prejde smerti*. L-a elaborat, cum precizează în final, între 1991 şi 2 aprilie 1993, la Gulripşi – Peredelkino – New York – Pompano Beach – San Juan – Staţia Zima – San Juan – Tulsa – Nürnberg – Mobile – Sant Walley – Sankt-Petersburg – Londra – Shelling Community – Tulsa (dovadă a peregrinărilor sale continue). Romanul a fost publicat în 1995 şi tradus în numeroase limbi. Cu întârziere, a apărut şi la noi[28]. Merită să-l evoc într-o completare succintă.

1

Epicentrul romanului *Să nu mori înainte de moarte* îl constituie, aşadar, puciul fracţiunii dogmatice din conducerea de partid împotriva celor doi lideri de stat consideraţi prea liberali: Preşedintele Uniunii Sovietice, Mihail Gorbaciov, şi Preşedintele Federaţiei Ruse, Boris Elţîn. Lovitura de stat a avut loc în dimineaţa zilei de 19 august 1991. Gorbaciov, aflat la odină în Crimeea, a fost consemnat în vila sa de către gărzile de corp; iar unor unităţi militare speciale li s-a ordonat să pătrundă cu tancurile în Moscova şi să se

îndrepte spre „Casa Albă”, noua clădire a Parlamentului rus, cu scopul de a-l imobiliza pe Elţîn. Din acest nucleu fierbinte, de numai câteva zile, într-un prim strat decisiv al cărţii, de *cronică istorică*, e reproiectată viaţa actorilor principali ai dramei şi verigile acesteia. Autorul nu optează totuşi univoc pentru această formulă; el nu doar îi adaugă şi altele, ci o despică şi pe ea în abordări directe şi în trimiteri aluzive. Cunoscătorul istoriei sovietice va decoda şi personajele fără nume, purtând doar porecle inventate; necunoscătorul, sau cel cu memoria înceţoşată de trecerea deceniilor, se va mulţumi cu identităţile certe, împrejmuite de apropouri.

Conducătorii principali au şi nume, şi porecle. Gorbaciov este „Fiul de Ţăran”, uneori „Băiat al Ocupaţiei”, întrucât, în timpul războiului, s-a aflat la Stavropolul cucerit de nemţi, detaliu biografic ce avea să-i alimenteze fricile, laolaltă cu amintirea celor doi bunici căzuţi pradă deportărilor staliniste. Elţîn e „Copilul Barăcilor”, înainte să fi ajuns la funcţia de „Guvernator de Partid” la Sverdlovsk. Hruşciov e „Marele Mujic al Istoriei”, care a marcat-o pe aceasta în mod contradictoriu. Nenumiţi direct sunt „Autorul Sonetelor şi al Caselor de Nebuni” (Andropov); „Stăpânul Azerbaidjanului” (Aliev); sau, dintre apropiaţii lui Gorbaciov, adversari ai puciştilor, „Gruzinul Global” (Şevardnadze) şi „Bărbatul din Iaroslavl” (Iakovlev). Conducătorii puciului sunt cu toţii caracterizaţi prin aproximări de acelaşi fel, ca să li se şteargă cât mai curând amintirea: „Comunistul Curat ca Lacrima”, „Pucistul Romantic”, „Generalul cu Cicatrice”; dar şi oportuniştii trecuţi de partea lui Elţîn: „Democratul-Copcă”, „Maestrul Banchetelor Oficiale”, „Misteriosul Purtător de Cuvânt”, „Democratul-Modest-Elegant”. Ruşii vârstnici vor fi ştiind cine sunt „Marele Om al Lagărelor de Concentrare Stalinistă” ori „Mareşalul”, cel care s-a amestecat, îmbrăcat civil, printre apărătorii „Casei Albe”, menţinându-se indecis între taberele opuse şi în final spânzurându-se (după cum şi „Comunistul Curat ca Lacrima” o va sfârşi împuşcându-se). Pentru alţi cititori, ei rămân apariţii periferice dintr-un roman cu tramă deopotrivă istorică şi imaginară.

Aşa e Gorbaciov în capitolul *Mai e mult până la-nchisoare*, nu fără temei subintitulat „Capitol ipotetic”, întrucât romancierul poate doar să dibuie frământările sufleteşti încercate de Mihail Sergheievici în zilele arestului la domiciliu: amintirile despre tată, rememorarea copilăriei, „frica de închisoare”, care l-a marcat de timpuriu, treptele ascensiunii în umbra celor trei succesivi conducători (Brejnev, Andropov, Cernenko).

Aşa e Elţîn, cel cu faţă dublă, conformist pe vremuri, înnebunit că tocmai lui i-a revenit sarcina de a duce la îndeplinire hotărârea centrului de a dărâma Casa Ipatiev din Sverdlovsk, în subsolul căreia fuseseră executaţi ţarul şi familia acestuia; fostul activist ajuns acum, ca preşedinte, „un berbec de asediu” căruia şi „lipsa de nuanţe” îi este „de folos”.

Mărturiseşte autorul: „Nu fusesem niciodată un fan înrăit al acelui fiu cam din topor al Uralului, care nu era destinat să devină instrumentul migălit cu fineţe al istoriei”. Simpatia lui se îndreptase mai mult către Gorbaciov, „[…] primul şi singurul om din istoria Rusiei care le-a permis compatrioţilor săi să-l critice şi chiar să-l înjure. Lucrul de care aceştia au profitat din plin”; cel care îi tot amânase luarea de cuvânt incendiară la cel de al Doilea Congres al Sovietelor, până să-i transmită biletul explicativ: „Mâinele dumneavoastră e poimâine”; dar şi acela care, eliberat din Crimeea, rata ocazia de a participa la mitingul popular în favoarea lui Elţîn (cu care se aflase în conflict), oferindu-i acestuia prilejul de a-l debarca în curând, o dată cu prăbuşirea URSS.

Simpatiile şi antipatiile lui Evtuşenko se află la vedere. Situat de partea „Casei Albe”, ca unicul scriitor recitând din balconul acesteia „cea mai bună poezie proastă a mea”, îi agreează pe toţi apărătorii ei: de la personalităţi de seamă precum „Gruzinul Global” ori „Omul-Violoncel” (Rostropovici), venit anume în acest scop din străinătate, până la personaje reale, dar aproximate în felul arătat, „Bătrânica Ruso-Pariziană”, ori cronicarul „blocadei leningrădene şi-a tragediilor partizanilor din Belarus” (Ales’ Adamovici) – până la eroii fictivi ai romanului.

„În ziua aceea, ţara se împărţea în trei părţi. Prima – speriată – dorea să se întoarcă la ziua de ieri. A doua – încă nu ştia cum va fi ziua de mâine, dar

nu-şi dorea să se întoarcă la ziua de ieri. A treia – aştepta să vadă ce se mai întâmplă.” Ultimii, indecişii în aşteptare, erau cei mai mulţi. Dar s-au recrutat dintre ei destui care, pe măsură ce balanţa s-a înclinat de la prima categorie la cea de a doua, şi-au oferit acesteia serviciile.

Opţiunile *pro şi contra* nu înceţoşează luciditatea autorului. Nu are iluzii cu privire la vreuna dintre tabere: „[…] din păcate, noi nu-l aveam pe Allende, dar, din fericire, nici puciştii nu-l aveau pe Pinochet” (ca la Santiago de Chile, în 1973). Nu are iluzii nici în privinţa adversarilor: „Era un puci făcut cu mâini tremurătoare”, „Iar complotiştii înşişi erau de fapt nişte versaillezi, deşi se pretindeau comunarzi” (precum la Paris, în 1871); şi nici în privinţa felului în care „ai săi” îşi vor gestiona victoria: „Una dintre aceste atitudini permise de libertate este libertatea de a jigni”.

2

Cartea o traversează două personaje menite să asigure coerenţa atâtor fragmente disparate: anchetatorul penal Stepan Palcikov şi fotbalistul Prohor Zalîzin.

Cu „viaţa personală a anchetatorului Palcikov” începe şi se termină romanul. Acesta lucrează la Ministerul de Interne, al cărui ministru este însuşi „Comunistul Curat ca Lacrima”; de dragul muncii îşi neglijează soţia, pe Alevtina (şefa secţiei reptile din grădina zoologică moscovită) şi fiica, Nastea; în timpul puciului, primit în audienţă de ministru, îşi dă demisia; trece de partea Preşedintelui Rusiei, devine unul dintre oamenii lui de încredere, îl apără şi chiar îl salvează; după victorie este însă marginalizat, în beneficiul învârtiţilor aciuaţi pe lângă noua putere; şi, spăşit, revine în familie, convins că mai degrabă acolo îi este locul – după cum tot încercase Alevtina să-l convingă…

Evtuşenko e un microbist, toată viaţa pasionat de fotbal. De aceea îi acordă un rol principal (mai extins decât anchetatorului) lui Zalîzin, zis Lîzea. Îi narează în detalii mărirea şi decăderea. A fost unul dintre fotbaliştii renumiţi ai ţarii, a urcat treaptă cu treaptă până la selecţionarea în echipa

naţională, alături de cinstiţi şi necinstiţi, colegi dedicaţi meseriei şi conducători afacerişti. A jucat peste tot. Aflăm despre aventurile sale dintr-un turneu în Chile, dar şi despre deplasarea la Chişinău a celor ajunşi „seniori”, totuşi incapabili de a se lăsa bătuţi, din politeţe, de localnici. Colegi de echipă cu Lîzea au fost „Marele Portar” Aleksei Petrovici, „Regele Pasei cu Călcâiul”, zis „Elefantul”, şi alţii. E prieten cu instalatorul roşcovan poreclit „Van Gogh”, fost combatant (fără voie) în Afganistan. Faima lui Lîzea a fost atât de mare încât, chiar şi după ieşirea sa din activitate, garderobierul Semion Palîci, din cafeneaua „Frumoasa Primăvară” – pe rol de exponent al memoriei populare – continuă să-l venereze neabătut.

Povestea lui Lîzea e intersectată cu cea a alpinistei Lotka, originară de prin preajma lacului Baikal (ca şi autorul), „lotca pe mal”, cum i se zice la un moment dat. E îndrăgostită nebuneşte de Prohor, chiar şi părăsită îi urmăreşte jocul din tribune, nu visează decât la el; celor doi reîntâlnirea o prilejuieşte tocmai ostilitatea faţă de puci, dar cu un deznodământ tragic: îndrăgostita de escaladări se prăbuşeşte tocmai la miting dintr-o nouă tentativă de ascensiune, iar iubitul ei, în ciuda victoriei alor lui, se simte înstrăinat în propria-i ţară, recăzând în fosta sa existenţă, de beţiv în mizerie.

„Poveştile” inventate au menirea să învioreze cronica evenimentelor şi să dea consistenţă taberei „Casei Albe”, ceea ce şi reuşesc în bună măsură, chiar dacă mai şi plătesc tribut unor întorsături facile. Personal, cel puţin, resimt în acest fel detaliul cu ariciul Ciunea, unicul care îi ţinea tovărăşie lui Zalîzin în existenţa sa decăzută, înaintea puciului – până să fie redat pădurii, gest simbolizând, pe cât de străveziu, pe atât de uşurel, libertatea râvnită de oameni; şi aşa îmi pare a fi goana soţiei şi fiicei lui Palcikov după reptila scăpată din grădina zoologică, înspăimântând lumea, dar blândă cu cei care o îngrijesc.

Funcţii de „umplutură” au şi unele personaje secundare din roman. De exemplu, tadjicul tanchist, „Omul Munţilor Mari” trimis de pucişti printre „Oamenii Caselor Mari” întru supunerea lor – tocmai el, apăsat sufleteşte

de o îngrozitoare tragedie care, în zona de graniţă cu Afganistanul de unde provine, îi nenorocise familia: o victimă menită să devină călău!

La drept vorbind, şi pe „Bătrânica Ruso-Pariziană”, participantă entuziastă la mitingul de susţinere a „Casei Albe”, autorul o foloseşte cu un scop precis: acela de a reabilita emigraţia albgardistă, ca prin excelenţă patriotică faţă de fosta dar şi viitoarea Rusie, o dovadă intermediară în timp fiind şi lupta atâtor imigranţi ruşi în rezistenţa franceză, împotriva ocupanţilor nazişti. „Bătrânica” oferă prilejul de a aduce în discuţie un număr mare de scriitori şi gânditori din emigraţie: pe Vladislav Hodasievici, Gheorghi Ivanov, Gheorghi Adamovici, Kirill Pomeranţev, Irina Odoievţeva, Nina Berberova, Nikolai Berdiaiev, Lev Şestov, Evgheni Zamiatin ş.a. Ea devine astfel purtătoarea directă de cuvânt a lui Evtuşenko; care îl pune şi pe un alt participant la miting, fost deţinut în Insulele Solovki, „om cărunt şi gârbovit, c-un şirag de dinţi de metal ce-i marca figura”, să pronunţe vorbe bune în apărarea tocmai huliţilor Gorki şi Maiakovski, unul, cu intenţii ghicite de Stalin, pentru care l-a şi „omorât”, celălalt – nu „un călău, ci o jertfă”.

3

Ajung la principalul scriitor din carte, autorul însuşi, care, în primă şi ultimă instanţă, a conceput un *roman biografic*. Această miză transpare în cel de al doilea capitol, *Spovedanie înainte de puci*, în care Jenia, fără legătură directă cu acţiunea centrală spre care se îndreaptă, ne face cunoştinţă cu cele patru soţii succesive ale sale, doar ultimei indicându-i prenumele, Maşa, căreia îi şi adresează mulţumirile sale în dedicaţia volumului.

Prima e poeta cu sânge patern tătăresc şi mamă traducătoare la ONU, laolaltă împărtăşindu-se din mediul literar al vremii, pe cale de reactivare. (Detaliile trimit la colega de generaţie şi de succese Bella Ahmadulina.) A doua – fiica unor foşti „duşmani ai poporului”. A treia – o englezoaică ataşată de Rusia. A patra – doctoriţa mai tânără cu treizeci de ani, cu care va

avea un fiu, tot Jenia. Stau, în răstimpuri, ici-colo: cu una, la Suhumi, cu alta, la Peredelkino (suburbia moscovită a caselor de vacanţă ale scriitorilor), cu încă una – în propria casă de vacanţă din Gulripşi (localitatea balneară din Abhazia, lângă mare, în apropiere de Suhumi), dar şi în vizita ce i-a fost îngăduită, ca rudă, în Anglia. Ultima, întâlnită în Karelia, îl va însoţi în numeroasele sale călătorii ulterioare.

Aminteşte de participarea sa la Festivalul Mondial al Tineretului de la Helsinki, din 1960; şi de călătoria în Cuba, unde a ajuns, îndrăgindu-i revoluţia şi pe Fidel Castro, împreună cu un poet ucrainean, „pe atunci un comunist exaltat, iar astăzi – un anticomunist turbat”. Rememorările pornesc însă de mai departe în timp, din staţia Zima natală, de la sora Leolia şi trecând prin avatarurile tinereţii. Un motiv obsedant devine frica, ce i-a însoţit predecesorii, cunoscuţii, prietenii. „Generaţia anilor şaizeci este generaţia predispusă fricii, pe care a-nceput totuşi s-o biruie.” A început s-o biruie el însuşi de când, în 1957, a fost convocat la Liubianka (sediul Securităţii), în tentativa de a fi recrutat printre informatori, dar pe care a reuşit s-o pareze. Frica i-a revenit în 1962, când Nikita Hruşciov, acest „Mare Mujic al Istoriei”, s-a ridicat împotriva intelectualilor, dezicându-se de propria sa tentativă de înnoire. S-a dus totuşi la înmor-mântarea lui din cimitirul Novodevicie, act de semi-dizidenţă în condiţiile dizgraţiei totale din ultima perioadă a vieţii acestuia; şi, observând supravegherea celor prezenţi, a renăscut în el „o frică de sclav”…

Laşitatea şi curajul, alternate, traversează povestirea; cu prioritatea acordată, totuşi, actelor de cutezanţă. Astfel, în 1968, a fost singurul membru al Uniunii Scriitorilor care i-a trimis lui Brejnev o telegramă de protest împotriva invadării Cehoslovaciei. Nu a fost membru de partid; s-a aflat deseori în atenţia „organelor”, dovadă notele Securităţii de Stat citate. Totodată, a fost de timpuriu – începând cu succesele repurtate la seratele poetice de masă – un protejat al puterii, cu şansa de a pătrunde în cabinete sus-puse. Faptul transpare mai degrabă printre rânduri.

De pildă, atunci când îşi rememorează conflictele cu unii scriitori, mai ales relaţia sinuoasă avută, în ţară şi apoi în străinătate, cu „Protejatul

Ahmatovei”, în care îl recunoaştem pe Iosif Brodski. Pot fi adevărate detaliile raportării acestuia la el, cu momente de apropiere şi distanţare, inclusiv de calomniere. Numai că Brodski a murit în 1996, în anul următor tipăririi romanului, aşadar nu ar mai fi putut fi convocat la bară pentru a răspunde, eventual, incriminării sale, transparente în ciuda ocolirii numelui. Şi, apoi, nu e greu de presupus (dincolo de horaţianul „*genus irritabile vatum*”, aplicabil amândurora) ce i-ar fi putut reproşa Brodski confratelui: împrejurarea de a fi căzut mereu în picioare, după actele lui de răzvrătire, de a fi rămas printre privilegiaţi, cel puţin în plan scriitoricesc, de a nu fi fost, în orice caz, supus privaţiunilor care se abătuseră asupra lui.

„Modestia n-a fost niciodată principalul meu cusur”, recunoaşte Evtuşenko. Nici n-ar fi avut prea multe motive pentru modestie. A fost un autor de răsunător succes. A fost tradus pretutindeni. A călătorit enorm. I-a cunoscut pe conducătorii ţării sale, de la Hruşciov, cu care se „încontrase”, prin Gorbaciov, care l-a avut de partea sa şi ca deputat, până la Elţîn, pe care l-a susţinut activ în zilele puciului. Printre cei invocaţi cu prilejul din urmă se numără „Primul Pletos Sovietic”, fost şaizecist, „Poetul Secolului Douăzeci şi Unu”, dar şi fostul marinar de submarin, „Evtuşenskologul Numărul Unu”. Adepţi are peste tot. Adoratori şi adoratoare – de asemenea. Totuşi, în faţa urii şi urâciunii imediat următoare victoriei sperate şi obţinute, foloseşte pluralul nu la persoana a treia, ci la persoana întâi: „Doamne, fereşte-i pe copiii noştri de monstruozităţile noastre!”

4

Evtuşenko e fiul epocii sale. Între răul şi binele acesteia, el caută să traseze o demarcaţie, care ajunge obligatoriu sinuoasă.

În literatură, simpatiile îi sunt îndreptate spre non-conformiştii poststalinieni, activaţi în condiţiile temporarei destalinizări hruşcioviene: propriul său grup sau puţin mai vârstnicul Bulat Okudjava (la care face de asemenea referire). Ei toţi i-au avut ca modele directe nu numai pe clasicii epocii de aur, ci şi pe maeştrii poeziei libere ulterioare, pe Ahmatova şi

Ţvetaieva, Pasternak şi Mandelştam; fără să se dezică de Gorki şi Maiakovski, cu atât mai puţin de Blok sau Esenin.

În politică, iluziilor şi deziluziei faţă de Hruşciov le-a urmat dispreţul pentru Brejnev, Andropov, Cernenko, apoi crescânda încredere în Gorbaciov şi Elţîn, în Şevardnadze şi Iakovlev. Şi cei din urmă au fost trup din trupul istoriei sovietice, pe care au încercat s-o reformeze, până să fi pus umărul, involuntar ori conştient, la implozia ei. Nu la nivelul lor de implicare, dar şi scriitori de factura lui Evtuşenko au fost părtaşii respectivei dualităţi, care din ambivalentă mai ajungea şi la ambiguităţi.

Cum să distingi aderenţa la Rusia de refuzul malformaţiilor ei? Cum să împaci ataşamentul faţă de iluzii şi nedreptăţirile predecesorilor, care – parţial – ţi-au marcat propria viaţă? De ce să te desparţi şi ce să nu huleşti?!

O cheie ar putea oferi paralela dintre „primăvara din luna mai a Moscovei anului o mie nouă sute patruzeci şi cinci” şi aerul unei alte „primăveri victorioase”, din „luna august a Moscovei anului o mie nouă sute nouăzeci şi unu”. Dacă apărătorii „Casei Albe” au fost asemuiţi mai degrabă idealiştilor comunarzi decât ucigaşilor lor versaillezi, acum descind, parcă direct, din victorioşii celui de al Doilea Război Mondial. Nu au fost ei, în calitate de ruşi, tadjici ori gruzini, şi sovietici? Nu s-a recunoscut autorul însuşi, pe tot parcursul existenţei sale premergătoare, tot atât de patriot (şi adversar al naţionalismelor) ca în zilele puciului antistatal şi anticonstituţional? Iată nodul dilemelor sale.

A ţinut cu „perestroika” gorbaciovină şi s-a alăturat baricadelor elţîniene, urmate de sfârşitul URSS. Dar urmate nu numai de el. Imediat după victoria scontată au fost şi excese. Romanul le evocă în punctul cel mai sensibil al despărţirii de trecut: „Piaţa Dzerjinski”, purtând numele acelui „Felix de Fier”, care inaugurase şirul organizaţiilor „spiono-poliţisto-securiste”, de până la KGB. Aici, „feţele frumoase” ale apărătorilor „Casei Albe” s-au metamorfozat instantaneu în „mutrele schimonosite de ură”, „cu nările umflate de setea de răzbunare”, „cu ochii plini de răutate şi dilataţi de beţia distrugerii”. Foşti spectatori înfricoşaţi cu câteva zile în urmă se transformau acum, din oportunişti, în „vandali”, „şacali”, „dând afară din ei

toată otrava pe care-o acumulaseră în timpul cenzurii, a caselor de nebuni, a proceselor împotriva disidenţilor. Dar chiar şi acest protest împotriva urâţeniei şi-a intoleranţei era înspăimântător de urât şi de intolerant". „Astfel, plini şi unii, şi alţii de diformităţi morale, opresorii şi opresaţii pregătiseră împreună viitoarea tragedie a revoluţiei anticomuniste."

Ea nu avea cum să nu se abată curând şi asupra scriitorului. „În 1991, am fost ars pe rug în efigie, în faţa statuii lui Lev Tolstoi, de către extremiştii din patrie care mi-au ars momâia stropită cu benzină de Pucistul Romantic"; după care am fost „scuipat fără ezitare de vreo cincisprezece umanişti de profesie, printr-o scrisoare colectivă"; ca urmare, „m-am aciuat, împreună cu familia mea, în primitorul oraş Tulsa, din statul Oklahoma". Evtuşenko e profund dezamăgit de cea din urmă întorsătură a istoriei, ca şi eroii săi fictivi, Palcikov, Zalîzin şi alţi oameni cinstiţi, retraşi şi ei din faţa asaltului veşnicilor oportunişti.

E caracteristic acest destin al fostului disident. Potrivit sensului precis al termenului „disidenţă", el a ieşit din rândurile proprii, după ce fusese integrat în ele. În fapt, doar întrucâtva integrat, într-un hăţiş complex de raportări, unele *pro*, mai multe *contra*. Cititorul poate să regrete nedetalierea măsurii exacte dintre laturile contradictorii, doar sugerate în primul plan, explicitate în cel de al doilea. Numai confruntarea atentă cu ambele ar fi explicat până la capăt adeziunea din 19 august şi refuzul violenţelor ulterioare, împroşcându-l pe el însuşi. Numai aşa ar fi fost pe deplin justificat al doilea moto al cărţii, preluat din Faulkner, „*The past is never dead*. *It isn't even past*": n-a murit şi n-a trecut nici pentru ţară, nici pentru el însuşi.

Propria-i atitudine faţă de ţara sa reiese şi din alte câteva fragmente. „Cei care fac istoria nu-şi imaginează cum şi istoria îi face pe ei": trimitere la Elţîn. „Nicio politică din lume n-ar trebui să coste vieţi omeneşti, dar e greu să convingi politica de acest lucru": dovadă toate cele trăite de autor. Câteva personaje citează o formulă, cu sursa îndelung neidentificată, „«*Unde nu va fi mai bine, acolo va fi mai rău, iar de la rău la bine nu e decât un pas*»". Laitmotivul e localizat abia în ultima pagină: este

Lermontov, din povestirea *Taman*. Finalmente, astfel e rezumată continuitatea atât a literaturii ruse, cât şi a speranţelor ei.

În ciuda a tot şi toate, Evtuşenko împărtăşeşte nădejdile marii literaturi ruse.

28 Evgheni Evtuşenko, *Să nu mori înainte de moarte*, în româneşte de Ştefan Dumitriu, Editura CD PRESS, 2007.

V

TOLSTOI ŞI TOLSTOISMUL

Thomas Mann scria la centenarul naşterii lui Tolstoi: „În el, omul a fost mai puternic decât artistul şi neîndoielnic mai puternic decât gânditorul”.

Această judecată, în trei trepte, ar fi cel mai nimerit moto pentru studiul de faţă. Fără a-l pierde din vedere pe omul-artist, voi coborî anume în laboratorul gânditorului. Aceasta, pentru că problemele reprezintă cea mai problematică parte a creaţiei lui Tolstoi; şi pentru că mai persistă opinia potrivit căreia artistul şi omul ar putea fi desprinşi de gânditor.

Poţi să crezi în relativa superioritate a imaginilor lui Tolstoi faţă de ideile, sau, mai exact, faţă de unele dintre ideile lui prea insistent explicitate. Nu poţi să nu recunoşti însă organica lor osmoză de ansamblu. Gânditorul, artistul şi omul alcătuiesc în cele din urmă o indivizibilă treime.

De aceea, voi izola de rest gândurile lui Tolstoi, numai şi numai pentru ca cititorul să nu izoleze restul de ele. Şi nici să nu izoleze între ele etapele unei aceleiaşi creaţii – potrivit prejudecăţii, decurgând din cea precedentă şi completând-o, după care la început ar fi prevalat artistul, motiv de satisfacţie pentru noi, şi doar după aceea ar fi dominat gânditorul, întru enervarea noastră.

Aparenţele favorizează o atare diviziune; cu atât mai mult cu cât cele şase decenii de creaţie se împart într-adevăr în două perioade egale de câte treizeci de ani fiecare. Cezura o marchează *Spovedania* elaborată în 1879–

1882, în care Tolstoi îşi descrie cea de „a doua naştere”. Tolstoismul este efectul acestei renaşteri, în parte presupusă, în parte indiscutabilă.

Până la caracterizarea tolstoismului ca viziune închegată, ca sistem coerent de cugetare (implicat şi în arta tolstoiană târzie, dovedind în continuare o excepţională valoare figurativă), voi încerca să demonstrez faptul că acumulările de gândire anterioare respectivei cezuri prevestesc cât se poate de lămurit *acelaşi* tip de meditaţie, accentuat individuală, dar şi cu însemne comune mai multor scriitori ruşi şi neruşi, din epocă şi dincolo de ea.

Personalitatea de geniu nu poate să nu imprime tuturor activităţilor sale, concomitente şi succesive, o superioară *unitate*. Caut să punctez această organicitate, în şi dincolo de varietate. Aleg, în perspectiva însumării, mijloacele „punctiforme”.

PRIMI TREIZECI DE ANI Tolstoi îşi începe *Jurnalul* la vârsta de 19 ani, în 1847. Scurt timp după aceea, îşi întrerupe studiile universitare de la Kazan. La sfârşitul anului 1850, încearcă, la Iasnaia Poliana, să elaboreze două povestiri, una din viaţa ţiganilor, cealaltă – descriind „istoria zilei de ieri”; nu termină însă nici una din ele. Tolstoi devine scriitor la începutul carierei sale militare, în primăvara lui 1851. În cei patru ani petrecuţi în Caucaz (rememoraţi artistic în *Cazacii*), el definitivează câteva povestiri. Nekrasov îi publică romanul *Copilăria* în revista *Sovremennik* (1852), iar apoi continuările trilogiei autobiografice, *Adolescenţa* (1854) şi *Tinereţea* (1857); Cernîşevski va remarca la tânărul autor, în publicaţiile sale de debut, capacitatea de a înfăţişa „dialectica sufletului” şi „curăţenia nemijlocită a simţului moral”. Participant al războiului din Crimeea, Tolstoi publică între timp *Povestirile din Sevastopol* (1855–1856), care îi sporesc faima timpurie.

Chiar din aceste scrieri de început s-ar putea dezghioca gânduri prevestind magistrala ulterioarei evoluţii tolstoiene, de la descendentul câtorva dintre cele mai celebre familii nobiliare postpetriene până la adeptul şi sprijinitorul mujicului năpăstuit din preajma reformei agrare din 1861. Semnele acestei evoluţii încep să mijească în conştiinţa lui Nikolenka

Irteniev, fictiv-realul personaj autobiografic, tributar încă mediului său aristocratic, şi se accentuează în confruntările martorului ocular cu eroicii apărători ai Sevastopolului asediat de inamic. Ele se întăresc continuu de la trăirile tânărului prinţ Nehliudov din *Dimineaţa unui moşier* (1856) şi până la descrierea iobăgiei din *Polikuşka* (1861). Între timp, Tolstoi călătoreşte în Occident şi dă glas dezamăgirilor sale în *Lucerna* (1857).

„Mijlocitor de pace” între ţărani şi moşieri, el încearcă în timpul reformei agrare să uşureze traiul celor dintâi şi este constrâns de către ultimii să-şi părăsească funcţia după mai puţin de un an. Sprijină înfiinţarea unor şcoli primare pentru copiii de ţărani din satele învecinate, editează în 1862 revista pedagogică *Iasnaia Poliana*, în care îşi publică o serie de articole proprii, ca şi povestiri pentru elevi. Această activitate e întreruptă în urma penibilului episod din vara lui 1862, când jandarmii se folosesc de absenţa lui pentru a pătrunde cu forţa în conacul de la Iasnaia Poliana, căutând o tipografie ilegală şi scrieri subversive.

Rememorarea acestor fapte pledează de la sine pentru amintita mutaţie. Renunţ de aceea la detalieri, concentrându-mă asupra probelor similare din *Jurnal* ?i din capodoperele deceniilor al doilea ?i al treilea de activitate creatoare: şi din capodoperele deceniilor al doilea şi al treilea de activitate creatoare: *Război şi pace*, *Anna Karenina*. Având în vedere întreruperea jurnalului tocmai în perioada elaborării acestor două romane, consecuţia reconstituirii evoluţiei spirituale a lui Tolstoi va fi asigurată: mărturiile implicite ale romanelor vor prelungi mărturisirile explicite din *Jurnal* şi vor asigura trecerea firească spre viziunea aproximată sub denumirea de „tolstoism”.

PRIMUL DECENIU: *JURNALUL*

Perioada în cauză îmbrăţişează de fapt mai mult de zece ani: exceptând debutul din 1847, ea se întinde din 1850 până în 1865. Poate fi remarcată însă deosebirea de substanţă dintre începuturile şi sfârşitul ei. Căutările, confruntările, patimile autocunoaşterii şi ale autoperfecţionării sunt hotărâtoare tocmai în fazele incipiente ale acestei gestaţii creatoare, cam până pe la terminarea campaniei din Crimeea. Apoi, în timpul gospodăririi

moşiei de la Iasnaia Poliana şi a călătoriilor în străinătate, încep să precumpănească aspectele „exterioare” ale biografiei, relaţiile mondene, întâlnirile cu scriitorii, observarea unor fapte de viaţă ruseşti şi occidentale – cu o revenire accentuat „interiorizată” în 1863, anul fericirilor şi nefericirilor de la începutul căsniciei cu Sofia Bers; după care însemnările se răresc din ce în ce, cu întreruperi mai scurte sau de câţiva ani. Deosebirea între latura „intim”-morală şi cea „faptic”-mondenă a *Jurnalului* rămâne parţială şi relativă. Neîndoielnică totuşi în privinţa dominantelor, ea îmi permite să mă concentrez asupra celui dintâi deceniu, deceniul chinuitoarelor definiri de sine. Urmarea o voi consemna mai succint.

1847, 1850. Tânărul îşi mărturiseşte de la început obsesiile cu francheţe şi cruzime. „Viaţa dezordonată” din „lumea mondenă” este „consecinţa unei pervertiri sufleteşti timpurii”. Îndreptarea cere disciplinare morală şi de comportament, impunerea unui „tabel de reguli”, divizate în „reguli generale”, „reguli pentru societate” ş.a., a căror îndeplinire (sau, mai des, neîndeplinire) este zilnic verificată. Naiv şi serios, autorul porneşte de la un imperativ moral: „opera sufletului” reclamă „scopul vieţii omului”, un „ţel general şi folositor” pentru „sufletul nemuritor”, „năzuinţa conştientă pentru dezvoltarea multilaterală a tot ceea ce există”. Tolstoi doreşte să se cultive şi în disciplinele ştiinţifice (lingvistice, istorice, juridice, medicale, matematice), dar tot pentru dobândirea „binelui” şi înfrângerea „răului”. Răul înseamnă dependenţa de un mediu corupt şi mincinos, de mondenitate, de „pofte voluptuoase”, de patima jocului de cărţi: „Trăiesc exact ca o vită [...]”.

1851. Se conturează câteva laitmotive esenţiale. În primul rând, autoflagelarea pentru o întreagă gamă de vicii expuse pe larg: „oricât m-aş autoeduca, nu va ieşi din mine nimic”, „la mujici nu m-am gândit” (o viitoare temă de confesiune!), manifestă nehotărâre, înşelare de sine, nestatornicie, nesăbuinţă, laşitate, înfumurare, afectare, lene, repezeală, lăcomie, „scârbos, scârbos, scârbos mi-am petrecut toată ziua”, „cele două patimi principale pe care le-am observat la mine sunt patima jocului şi trufia”, „luându-mă după regulile succesului, am acordat prea puţină atenţie

regulilor morale” (fiindcă mărturisise că vrea prin jocul de cărţi să-şi redreseze afacerile, să ajungă în cercurile sus-puse, să primească o funcţie avantajoasă), *„am minţit şi multă înfumurare*”, *„pofte lascive*”, „jugul groaznic al fricii de ridicol”, „insuficientă tărie de caracter, îngâmfare şi neconştiinciozitate” etc. Apoi, teama înfruntării cu divinitatea: „Vreau să mă rog, dar nu sunt în stare; vreau să înţeleg, dar nu îndrăznesc”, „dragostea şi religia – iată două sentimente curate, înălţătoare”, evident o dragoste la antipodul „dorinţelor mărunte”. În fine, se cuvin remarcate notaţiile literare: descrierea poetică a unei nopţi senine din Caucaz, sau a unor mici scene din mediul ţărănesc, ca şi exaltarea literaturii „ruptă din mijlocul poporului însuşi”, o dată cu deplângerea propriei sale necesităţi oribile *„de traduire par des mots et aligner en pattes de mouches des pensées ardentes, vives, mobiles*” (anterior îşi propusese, ca una din regulile pentru viaţa socială, să nu treacă „permanent conversaţia din franceză în rusă şi din rusă în franceză” – obicei al nobilimii pe care îl detestă). Din toate acestea rezultă nevoia „suferinţelor”, propria lui „singurătate” morală şi o teribilă „tristeţe”. La împlinirea vârstei de 23 de ani, hotărăşte un reviriment (decizia se va repeta la câteva din aniversările sale), mărturisindu-şi imediat după aceea că nimic nu s-a schimbat: „am reuşit să fac din nou tot ce nu aprob”.

1852. Îi citeşte şi citează pe Platon, Rousseau, Lermontov, scrie *Copilăria* (mulţumit şi nemulţumit de ea), se tânguie de boli, ţinteşte la „cucerirea Caucazului” şi la evadarea din acest vanitos „exil” cazon, împuşcă becaţe, fazani, cerbi, mistreţi, pierde la jocul de cărţi, ba crede în „fericirea artistului”, ba constată că „literatura este un fleac”, doreşte cu deznădejde să muncească în „folosul oamenilor” şi îşi pedepseşte ordonanţa cu cruzime, „pentru grosolănie”. Continuă să penduleze între idealuri şi vicii: vrea „convingeri ferme şi statornice”, vrea să-şi înfrângă cele „trei patimi păcătoase: jocul, voluptatea şi orgoliul”, are remuşcări „pentru irosirea celor mai buni ani de viaţă”, îl sperie „simptomele de bătrâneţe” (altă obsesie care va reveni deseori), crede că *„Dorinţele carnale sunt binele personal. – Dorinţele sufletului – binele altora*”, şi că adevărata fericire constă în „conştiinţa împăcată”; sau, prelungind planul etic în cel

religios: „*Este rugăciunea necesară şi folositoare?*”, „ideea de Dumnezeu decurge din conştiinţa slăbiciunii omului”, „*Dovada nemuririi sufletului este existenţa lui*” (viitor laitmotiv dostoievskian!), doreşte să creadă în Dumnezeu şi în nemurirea sufletului, deşi „*nu înţeleg taina treimii şi nici a naşterii fiului lui Dumnezeu, dar respect şi nu resping credinţa părinţilor mei*” (îndoieli, deocamdată în cadrul prescris) – şi încheie una dintre însemnări cu celebra invocare mântuitoare de mai târziu: „Deie Domnul!”. Reţin dintre elementele inedite, ulterior cruciale, trezirea interesului pentru istorie: „*Cea mai bună expresie a filosofiei este istoria*” (apropo de scrierea lui Hume despre Carol I) şi „am avut un vis groaznic” – ulterior şi el, şi eroii lui relatându-ne visele lor, de obicei groaznice...

1853. „Multe rele”, la antipodul mult râvnitei „ordini”: ademeneşte femei, risipeşte bani pe fleacuri, e vanitos (tânjeşte chiar după o decoraţie), patimile îi concurează şi adesea îi înfrâng raţiunea. Se războieşte cu cecenii, lucrează la *Adolescenţa*, doreşte povestiri cu un conţinut „*folositor*” şi editarea unei reviste pentru „răspândirea unor opere folositoare (moralmente)”. Se mângâie cu gândul că n-a întâlnit în cercul său nici un om care „moralmente să fie la fel de bun ca mine”, deşi convins că „prin viaţa sa plină de trudă şi de lipsuri, poporul simplu este situat cu mult mai presus decât noi”. Antinomiile credinţei rămân aceleaşi: „Nu-mi pot demonstra existenţa lui Dumnezeu, nu găsesc nici un argument efectiv şi consider că noţiunea nu este indispensabilă. Este mai uşor şi mai simplu să înţelegi existenţa veşnică a întregului univers, cu minunata sa ordine de nepătruns, decât fiinţa care l-a creat”; „nu înţeleg necesitatea existenţei lui Dumnezeu, dar cred în El şi-L rog să mă ajute să înţeleg” (prins între dorinţa purificării spiritualiste şi dominantele telurice ale temperamentului său). Rezultatul: „*25 de ani fără o lună, şi încă nimic!*”.

1854. An de excepţie pentru cititorul român: „*am fost fericit în tot acest răstimp*”, al drumului spre Bucureşti, unde se lasă însă atras în viaţa dezordonată a ofiţerimii, se căieşte – „dacă mai trec trei zile în care să nu fac nimic spre folosul oamenilor, mă omor” – şi revine „la vechea mea idee a perfecţionării”. Imputările continuă cu vehemenţă în perioada

„românească” şi apoi în drumul spre Crimeea: „fiind gata pentru tot ce este sublim, nu sunt în stare, din această cauză, de binele permanent” (o remarcabilă turnură cauzală: căderea o generează uneori însăşi năzuinţa excesivă), „m-am scobit în nas şi n-am scris nimic – iată două imputări pentru ziua de azi” (frica de ridicol îl face să-şi asume ridicolul), *„trei vicii:* 1) *lenea 2) lipsa de caracter* şi 3) *irascibilitatea*” (constatare reluată identic la capătul câtorva următoare zile, în speranţa tămăduirii prin repetiţii încăpăţânate). La 7 iulie, umilirea de sine atinge apogeul: „Sunt urât, neîndemânatic, lipsit de scrupule şi fără o educaţie mondenă. Sunt irascibil, plictisitor pentru ceilalţi, lipsit de modestie, intolerant (*intolérant*) şi ruşinos ca un copil. Sunt aproape incult. [...] Sunt nereţinut, nehotărât, inconsecvent, prosteşte vanitos şi violent, ca toţi oamenii lipsiţi de caracter. Nu sunt curajos. Sunt lipsit de acurateţe în viaţă şi atât de leneş, încât trândăvia a devenit pentru mine o obişnuinţă aproape insurmontabilă” etc., etc. Setea de viaţă contrabalansează însă moralizarea, dovadă povestirile lui Epişka şi despre Epişka, fragmentul despre pământul umed după o ploaie trecătoare şi despre drăgălaşa fiică a gazdei la care e încartiruit, alte fapte despre mediul românesc şi din Sevastopol...

1855. Aici, la Sevastopol, preocupările lui se împart între ororile războiului (şi trecătoare elanuri patriotice), o viaţă mondenă continuată şi sub gloanţe (mai ales jocul de cărţi), planuri literare şi de vindecare morală. Vrea: să reformeze armata şi să întemeieze o nouă religie, „purificată de credinţă şi mister, o religie practică, ce nu promite fericirea viitoare, ci dă fericirea pe pământ”; să strângă bani ca să-şi plătească datoriile, să-şi răscumpere moşia şi să aibă „posibilitatea să-i elibereze pe ţărani”; să scrie un roman despre „imposibilitatea unei vieţi cumsecade şi a robiei pentru un moşier cult, în veacul nostru”. Precum Andrei Bolkonski, ulterior, pe câmpul bătăliei de la Austerlitz, „m-am uitat la cer. Splendidă noapte. Doamne, miluieşte-mă! Sunt păcătos. Lasă-mă să fiu bun şi fericit”. Îl atrage pentru moment gloria literară; aflând despre masacrarea de către cenzură a uneia dintre descrierile Sevastopolului asediat, exclamă: „Doresc,

între noi fie spus, ca Rusia să aibă totdeauna asemenea scriitori morali [...]”. Şi, în final: „Sunt la Petersburg, la Turgheniev”.

Anii următori pot fi, cum am spus, rezumaţi sumar.

1856. Consemnează moartea fratelui său Dmitri, dar revine imediat la preocupări proprii. „Relaţia dintre mine şi mujici începe să mă neliniştească foarte tare”; la adunările cu mujicii, aceştia nu-l pricep, nu-l cred, văd în el un afacerist; continuă totuşi să-i viziteze, pentru că „nici o vână artistică nu te absolvă de participare la viaţa obştească” (raporturi de bunăvoinţă şi de neîncredere similare cu ale viitorilor Pierre Bezuhov sau Dmitri Nehliudov şi ţăranii). Îl chinuie gândul îmbătrânirii, relaţiile cu Valeria Arsenieva, coşmarurile: „Am avut un vis cu un măcel pe câmp. Şi cu o femeie cu pieptul maroniu, care, aplecându-se goală, şoptea”.

1857. La Paris, relaţii chinuitoare cu Turgheniev (îl stimează, nu-l simpatizează: „E un om rău prin răceala şi inutilitatea lui, dar artistic foarte inteligent şi nedăunător.”), asistă la executarea criminalului François Richet („Ghilotina nu m-a lăsat multă vreme să dorm şi m-a făcut să privesc cu grijă împrejur”); trece în Elveţia, scrie *Lucerna*, revine acasă unde – la Pirogovo – „sărăcia oamenilor şi suferinţele dobitoacelor sunt îngrozitoare”; se chinuie că e atras din nou „pe făgaşul iobăgiei”, eliberează câţiva iobagi, discuţii cu mujicii, citeşte Evanghelia şi *Iliada* („Cum de n-a ştiut Homer că binele e dragostea!”), e invitat la baluri moscovite...

1858. „Mi-am parcurs jurnalul. Decad în mod vizibil!” „Gândul bătrâneţii care se apropie mă chinuie. Mă privesc în oglindă zile întregi.” „Deseori mă întreb cu spaimă: ce iubesc eu, de fapt? Nimic. Nici vorbă, nimic. O asemenea situaţie e mizerabilă.” „Am hotărât că trebuie să iubeşti şi să munceşti, şi gata. Pentru a câta oară?”

1859. Patima pentru Aksinia: scârbă şi dorinţă (le va descrie ulterior în *Diavolul*).

1860. Îl dezgustă „religia progresului” ca provenind din „lipsa credinţei”, soluţia fiind „Predarea religiei – doar Biblia, fără interpretări şi prescurtări”, „am visat desfiinţarea ruletelor”, „am văzut, în vis, cum mă îmbrăcam ca ţăran şi mama nu mă recunoştea”; consemnează sumar

moartea fratelui său Nikolai, îngrozit ca nu cumva să-l lovească şi pe el tuberculoza...

1861. În Germania. Apoi vizite la familia Bers, activitate pedagogică şi de „mijlocitor”.

1862. „Ideea absurdităţii progresului mă urmăreşte.” „Mutră pocită, nu te mai gândi la însurătoare, alta este chemarea ta, şi multe îţi vor fi ţie date în schimb.” Totuşi, „niciodată viitorul împreună cu o soţie nu mi s-a înfăţişat atât de clar, plăcut şi calm”. Cu Liza, oare, sau cu Sonia? „*Logodnic, daruri, şampanie*”, Liza, jalnică, îl sărută în loc să-l urască, „neînchipuită fericire”, plenitudine, remuşcări pentru egoism. „Teribil de mare am crescut. *Oare nu sunt invidios? De n-aş îmbătrâni.*”

1863. Momente de fericire şi de nefericire într-un iureş ameţitor: „sunt un egoist descompus”, „sunt mic şi nemernic. Şi sunt aşa din momentul în care m-am căsătorit cu femeia pe care o iubesc. Tot ce e scris în acest capitol e aproape minciună – un fals. Gândul că şi aici ea citeşte peste umărul meu îmi diminuează şi alterează adevărul”, „e groaznic, înspăimântător, lipsit de sens să-ţi legi propria fericire de condiţii materiale – soţie, copii, sănătate, bogăţie”; descrie naşterea primului său copil, „nedreptatea şi egoismul ei liniştit”, „nu, nu m-a iubit şi nu mă iubeşte”, iar după o singură zi – e fericit din cauza soţiei şi nemulţumit doar de sine...

1864, 1865. Fericire casnică, răzleţe însemnări despre *Anul 1805*, romanul în curs de elaborare; gimnastică, lecturi, vânătoare.

1878. „După 13 ani, vreau să-mi continui jurnalul.” „Toate josniciile tinereţii mi-au fript inima de groază şi de durerea căinţei. M-am chinuit îndelung.”

În germene, comportamentele viziunii sale Tolstoi le schiţează în *Jurnalul* anilor de tinereţe. Marile romane desăvârşesc procesul în plan artistic.

AL DOILEA DECENIU: *RĂZBOI ŞI PACE*

„Dumnezeule mare, ajută-mă să umblu pe urmele Tale: 1) să înving puterea mâniei prin stăpânire de sine şi măsură; 2) să înăbuş senzualitatea, prin abţinere şi deturnări; 3) să fug de deşertăciune [...].”

Nu, nu citez din jurnalul lui Tolstoi, ci din al lui Pierre Bezuhov, asemănător însă cu al făuritorului său. Cum asemănătoare cu traiectoria vieţii scriitorului se păstrează, sublimat şi transfigurat, tot prin imperative etice, drumurile sinuoase ale lui Andrei Bolkonski şi Pierre Bezuhov.

Taberele din marele roman al anilor şaizeci (început în 1863, terminat în 1869) se delimitează cu precizie: aristocraţia petersburgheză de Curte, salonul Annei Pavlovna Scherer şi familia prinţului Kuraghin – *versus* Maria Bolkonskaia şi Nataşa Rostova (la Tolstoi, femeile conservă sănătatea morală cel mai uşor, instinctiv, cu „inima"), unchiaşul de la Mihailovka, înţeleptul fatalist Kutuzov, luptătorii războiului de partizani şi cei doi prieteni, atât de diferiţi şi de asemănători, în căutare de adevăr şi de iubire...

Rănit pe dealul Pratzen-ului, după bătălia pierdută de la Austerlitz, Andrei Bolkonski descoperă „înaltul nemărginit al cerului" şi zădărnicia a tot ce există „afară de cerul acesta fără de margini". Însănătoşit, el încearcă să revină în cercul preocupărilor mediului său nobiliar, activitatea administrativă febrilă a lui Speranski i se dezvăluie însă cu repeziciune în toată inutilitatea ei, ca şi intrigile generalilor interesaţi numai de propria lor carieră. A doua oară rănit, la Borodino, de astă dată fără sorţi de scăpare, el e cuprins de „un sentiment de adâncă milă şi dragoste" faţă de duşmanul său, Anatol Kuraghin, căruia i se amputează piciorul (suferinţa şi moartea şterg orice rivalitate) – într-o explicită identificare cu Maria, sora lui, pentru care toate complicatele legi ale oamenilor se concentrează dintotdeauna „într-o singură lege, simplă şi clară – legea iubirii şi a jertfei de sine". Agonizând pe drumul retragerii, când o reîntâlneşte pe Nataşa cea iubită, neiertată pe vremuri şi iertată acum pentru trădarea ei de odinioară, prinţul Andrei cere să i se citească din Evanghelie. Principiul „iubirii veşnice" îl şi îndepărtează însă treptat de „viaţa pământească", într-o adânc intuită înlănţuire contradictorie: „A iubi totul şi pe toţi, a se jertfi întotdeauna pe sine din iubire, înseamnă a nu iubi pe nimeni, înseamnă a nu trăi viaţa aceasta pământească".

„[...] a fost ceva în viaţa asta ce n-am putut eu înţelege şi nici nu înţeleg.” Recunoaşterii prinţului Andrei – cauză a tragediei sale – Tolstoi îi opune strădania mai practică şi mai constructivă a contelui Bezuhov de a se înţelege şi de a înţelege. Chinuit de „minciuna asta universală” din jur, el evadează în loji masonice, nu-şi poate clarifica raporturile cu mujicii săi din gubernia Kiev, e înşelat de frumoasa şi imorala Hélene, convertit în final la un catolicism în ambele sensuri iezuit, începe să renască moral la Borodino, pe câmpul de bătălie, asistă la fărădelegile contelui Rastopcin de la Moscova (culminate în oribila ucidere a nevinovatului Vereşciaghin), renunţă la absurdul său plan de a-l omorî pe Napoleon, este el însuşi dus la execuţie şi graţiat în ultima clipă (într-o paralelă evidentă cu ceea ce trăise şi va descrie Dostoievski). În Platon Karataiev, umilul său tovarăş de prizonierat şi învăţător, Pierre vede întruchiparea „a tot ce este rusesc, blajin şi rotunjit în sine”. În caftan şi căciulă ţărănească, cu mustăţi şi barbă, cu părul încâlcit, plin de păduchi, şi desculţ, anume în timpul acestei Golgote a cunoscut fostul conte „liniştea şi mulţumirea de sine la care zadarnic năzuise înainte” prin filantropie, masonerie, distracţii mondene, beţii, fapte de eroism, iubirea romantică sau pe calea raţiunii: nu se mai gândeşte nici la Rusia, nici la război, nici la Napoleon; sufletul său „nemuritor” i se dezvăluie „doar prin frica de moarte, prin lipsurile încercate şi prin ceea ce putuse pricepe de la Karataiev” (precum viitoarele personaje tolstoiene, de pildă acel Ivan Ilici, până mai ieri insensibil, supus implacabilei morţi). Fericirea lui izvorăşte tocmai din maxima nefericire, o suferinţă cvietist deturnată în acea „libertate interioară” pe care o demonstrase, aproape tezist, povestirea lui Karataiev (înainte de a fi el însuşi împuşcat) despre bătrânul trimis degeaba la ocnă, dar care acceptă pătimirile (ca atâtea personaje dostoievskiene) „pentru păcatele mele şi ale lumii”. Descoperirea identităţii dintre viaţă şi Dumnezeu, a „desfătărilor” conştiinţei date de dumnezeire înseamnă pentru Pierre înlocuirea cuvintelor, raţionamentelor şi a oricăror scopuri, fatal limitate, prin „simţirea nemijlocită”. Apropiat de servitorul său Terenti, nu mai are, în schimb, ce discuta cu contele Villarski, privit cu o „blândă ironie”; şi e mulţumit de mulţumirea iobagului Savelici,

cel care nu vrea să fie slobozit pentru ca totul să continue ca din moşi-strămoşi, într-o înnobilatoare iertare reciprocă dintre stăpân şi slugă. Mare, crede Pierre şi făuritorul lui, este doar omul care ştie că nu e mare; Kutuzov, spre pildă, serenissimul prinţ care voise ca francezii să mănânce carne de cal iar apoi i s-a făcut milă de ei şi s-a retras dintr-o campanie devenită, din apărătoare, opresivă. Mari pot fi numai oamenii care îşi asumă cu umilinţă micimea; în schimb, un Napoleon sau un Alexandru vor fi acoperiţi de ridicol. Nobilă este şi Nataşa, casnic-banala soţie a lui Pierre, deoarece ea comunică „pe o cale contrară oricărei logici, fără raţionamente, silogisme şi deducţii, ci într-un mod cu totul deosebit", instinctiv-sufletesc. „Simţirea" Nataşei şi „conştiinţa" lui Pierre se opun laolaltă „raţiunii", şi în această distincţie, centrată pe ideea karataieviană de „suflet", viziunea tolstoistă este integral prezentă.

Numai că Tolstoi n-ar fi fost Tolstoi dacă n-ar fi gândit antinomic în chiar timpul tatonărilor sale etic-religioase: bunul şi înţeleptul Pierre se ataşează în 1820 acelei asociaţii conspirative petersburgheze în care nu ne vine greu să descoperim un nucleu al mişcării decembriste ce avea să urmeze peste cinci ani. Nikolai Rostov ia, în final, partea lui Arakceiev, Pierre i se împotriveşte acestuia cu o demnitate pe care ar putea s-o plătească cu viaţa sau cu exilul. Nu ni se spune ce i se va întâmpla. Ni se spune însă că noua şi înnoita lui răzvrătire e aprobată de Nikolenka, fiul prinţului Andrei; şi că însuşi prinţul Andrei ar ţine cu el. Cercul se închide: Pierre şi Andrei se regăsesc, dincolo de moarte şi de resemnarea în faţa morţii, prin acele „infinit de mici elemente de libertate, legate toate între ele în chip indisolubil" din care creşte şi prin care se împlineşte necesitatea istoriei.

AL TREILEA DECENIU: *ANNA KARENINA* Nu este vorba de un deceniu, ci numai de miezul lui (1873–1877), de patru ani şi ceva, un răstimp totuşi hotărâtor în planul gestaţiei de sine, ca şi într-al introducerii nemijlocite a celebrei „rupturi" în evoluţia lui Tolstoi.

Dintre cele două „linii" ale romanului (Anna – Vronski şi Levin – Kitty), prima mă interesează acum într-o măsură restrânsă, numai ca

denunţare a unui mediu încremenit în hieratismul său mincinos şi ca descriere a tentativei – ratată până la urmă – de a evada din el. Am în vedere „înalta societate a Petersburgului”, cu prinţese şi contese, serate şi baluri, spectacole de teatru protocolare, curse de cai şi jocuri de cărţi, intrigi şi trădări *comme il faut*; activitatea administrativă inutilă a lui Karenin – „Aleksei Aleksandrovici îşi trăise viaţa şi muncise în sferele birocratice, care aveau de-a face numai cu reflexele vieţii; şi ori de câte ori se ciocnea cu viaţa însăşi, se dădea la o parte”; neputinţa lui Vronski de a însufleţi noua sa existenţă rebelă – nici prin arta picturii (unde rămâne un nechemat, comparativ cu artistul autentic Mihailov), nici prin construirea de spitale sau crescătoria de cai, nici prin implicarea în comedia alegerii mareşalului gubernial al nobilimii... cum, desigur, nefolositoare va fi şi participarea lui deznădăjduită la războiul, nefolositor, „în folosul slavilor”; în fine şi mai ales, zbaterile Annei, „femeie vie”, dar care nu-şi poate împăca iubirile (pentru iubitul şi pentru fiul ei), şi nici sincera ei viaţă nouă cu obişnuinţele artificioasei sale existenţe anterioare, transfigurată de fericirea ei nefericită şi neîmplinită în râvnitele-i împliniri.

Anna sugerează o acută nevoie de înnoire, pe care însă o desăvârşeşte şi o realizează doar Levin, moral purificat şi renăscut; şi tocmai asupra acestei chinuitoare transformări programatice şi consonante cu mutaţiile scriitorului însuşi mă concentrez pe scurt.

Konstantin Levin, beneficiar al celor mai statornice tradiţii nobiliare, provinciale şi moscovite (căci boierii moscoviţi de viţă veche se opun dezrădăcinaţilor aristocraţi petersburghezi, într-o antiteză favorabilă patriarhalei capitale de odinioară şi încrezătoare într-un neopatriarhalism nobiliar-ţărănesc), este un tipic căutător de adevăr, dreptate, fericire personală şi obştească, precum şi de reordonarea practică a dezordinilor crescânde de după reforma agrară din 1861: „La noi, acum, când totul s-a răsturnat şi abia se aşază din nou, chestiunea cum se vor orândui aceste condiţii este singura problemă importantă pentru Rusia, gândea Levin”.

Levin vrea mai întâi să organizeze un artel de producţie în favoarea lucrătorilor, se integrează firesc în natura pe care fratele său, Serghei

Koznîşev, nu ştie decât să o admire teatral, ia partea „inimii” împotriva „raţiunii”, motiv pentru care o şi iubeşte pe Kitty, care nici ea nu poate trăi altfel decât cum îi spune inima, învaţă arta vieţii de la mujici şi coseşte cu ei până la epuizarea binefăcătoare, în schimb nu are nici o încredere în asistenţa medicală, în instituţiile judecătoreşti, în şcolile pentru ţărani (un conservatorism reluat şi cu alte prilejuri: „doctorul celebru” nu înţelege nimic din boala lui Kitty, „vestitul avocat din Petersburg” se bucură în taină de nenorocirea lui Karenin, muribundului frate al lui Levin i se administrează medicamente fără vreun folos etc.); el vrea să-şi schimbe „viaţa trândavă, artificială şi egoistă, atât de împovărătoare pentru dânsul, cu o viaţă de muncă frumoasă, curată, obştească”, renunţând treptat la ideile sale prea contorsionate, „la cunoştinţele sale fără folos, la cultura care nu-l ajuta la nimic”.

Contează, după Levin, nu muncitorul ideal, descins din concepţiile socialist-utopice occidentale, ci numai mujicul rus şi instinctele sale, temei al oricărei revoluţii autentice, adică nesângeroase şi patriarhale: „în Rusia nu există o problemă muncitorească. În Rusia totul stă în legătura dintre poporul muncitor şi pământ”. Cu aceste tentative practice de întemeiere a propriei sale gospodării se interferează obsesia sfârşitului iminent: „Abia îşi găsise o soluţie a problemei de a trăi şi iată că se ivise o nouă problemă, fără dezlegare: a morţii”. Extraordinarul capitol, singurul cu titlu (*Moartea*), în care e descrisă stingerea fratelui său rătăcitor („trupul acela mort era fratele său viu”) – prevestind moartea lui Ivan Ilici –, duce la paroxism dominanta personajului, dar şi a romancierului: „Levin se simţea şi mai nevolnic de a pătrunde sensul morţii, iar fatalitatea ei i se părea şi mai îngrozitoare” – numai că, printr-o tainică rimă a extremelor, află tocmai acum că soţia lui aşteaptă un copil, a cărui naştere o va resimţi din nou îngemănată cu îngrozitoarea agonie la care asistase: „Tot atât de greu, tot atât de nepătruns era ceea ce se săvârşea acum şi, contemplând aceste manifestări, sufletul lui se ridica la o înălţime pe care n-o atinsese niciodată până acum, pe care nici n-o putea cuprinde cu mintea şi unde raţiunea nu-l mai putea urma”.

Corelat acestor esenţializări în raport cu viaţa şi cu moartea se înnoieşte Levin şi din punct de vedere etic-religios. La început „el nu putea crede; totuşi, în acelaşi timp, nu era un ateu convins”, păcatul lui capital constând în faptul că se îndoia de toate şi nu înţelegea nimic, cu şansa de a fi drept „numai în sens negativ”, prin refuzul de a spori răul din jur. Kitty ştie că necredinţa lui nu e serioasă şi va putea fi depăşită – pe calea mult mai contorsionată a analizei şi a înfrângerii analizei, decât accesul ei simplu de soţie, mamă, gospodină, doică şi educatoare (asemănătoare „ultimei” Nataşa Rostova, idealizată de asemenea, fără reţinere, de Tolstoi). Pentru aceasta, se cuvine însă ca Levin, pe urmele lui Pierre, să se desprindă de agitaţia fără sens a semenilor săi – mondenă, administrativă, artistică (vezi scena de la concert, cu primele atacuri tolstoiene la adresa unei muzici moderne presupus haotice) sau patriotardă. În planul din urmă, Tolstoi îşi permite chiar demitizarea războiului dus împotriva turcilor în numele „chestiunii slave”, convins că poporul nu se simte în vreun fel solidar cu el şi că în Serbia se deplasează de fapt un mic grup de aventurieri şi declasaţi: „toate preocupările curente ale mulţimii de trântori, ca să-şi omoare timpul, se concentrară atunci asupra propagandei în folosul slavilor”, „poporul se jertfeşte şi e dispus să se jertfească pentru sufletul său, nu pentru a omorî”; lui Levin, „consideraţiile asupra însemnătăţii elementului slav în istoria universală i se părură atât de mărunte în comparaţie cu ceea ce se petrecea în sufletul său, încât el uită într-o clipă toate acestea” – accente cu totul contrare spiritului oficios al vremii şi care au declanşat şi aspra nemulţumire a lui Dostoievski în *Jurnal de scriitor* din 1877, în ciuda simpatiei mărturisite tot acolo de el pentru căutările etice ale lui Levin. (Asta explică şi inexistenţa referirilor, în jurnalul tolstoian, la războiul ruso-turc, spre deosebire de campania din Crimeea.) Sensul polemic urmărit de Tolstoi este dorinţa de a înfrânge orice „trufie a minţii”, căreia, prin Levin, îi asociază şi opoziţia faţă de naţionalismul slavofil. Trecând printr-o decisivă „criză sufletească” şi prin „clipe groaznice”, Levin renunţă treptat să dezlege raţional problema vieţii şi a morţii, a conştiinţei şi a iubirii, şi se lasă în voia „unui judecător infailibil, care hotăra dintre două fapte cu

putinţă care este mai bună şi care mai rea”. „[...] a trăi pentru Dumnezeu, pentru suflet”, această echivalenţă i se revelează treptat, cu deosebire prin felul de a fi şi de a se comporta al mujicilor, şi revirimentul confirmă intuiţia lui Kitty: „trăia cum se cuvine, dar cugeta prost”. Nerozia minţii se cuvine înfrântă, „ceea ce cunosc nu cunosc prin raţiune, ci mi-a fost dat, mi-a fost dezvăluit”. Acceptă „credinţa în Dumnezeu şi în bine, ca singura menire a omului”, cu dogmele bisericeşti şi cu religiile diferite nu ştie cum să procedeze, trece peste ele fără să le respingă şi, pastişându-l pe Andrei Bolkonski, priveşte, culcat pe spate şi în fine împăcat cu sine, „bolta înaltă a cerului fără nori”. Recucereşte sentimentul bucuriei şi al păcii, revelaţia binelui – singura „manifestare evidentă şi indiscutabilă a divinităţii”. Concluzia îi priveşte în egală măsură şi pe el, şi pe Tolstoi, ajuns în preajma cezurii decisive în activitatea sa: „Este credinţă ori nu este – nici eu nu ştiu; sentimentul acesta însă mi s-a strecurat prin suferinţă în suflet şi s-a înrădăcinat adânc acolo”.

Levin este personajul cel mai apropiat „renaşterii” autorului. Fericirea dobândită de Levin prin suferinţă afirmă propriile sale valori: ordinea patriarhal-ţărănească bazată pe munca agricolă, sănătatea sufletească la antipodul vanităţii intelectuale meschine, iubirea ca temei al binelui şi al mântuirii întru Dumnezeu.

URMĂTORII CINCISPREZECE ANI Voi prezenta pe segmente de câte cinci ani atât această perioadă, cât şi ultima.

1881–1885

Anul 1881 este îndeobşte acceptat de către exegeţi drept an al cotiturii în viaţa lui Tolstoi, an al consfinţirii celei de a „doua naşteri” a scriitorului, prin *Spovedania* începută în 1879 şi definitivată în 1882. În 1881 este asasinat ţarul Alexandru al II-lea şi Tolstoi îi îndeamnă zadarnic urmaşul să nu-i execute pe făptaşi. În acest an, familia Tolstoi se mută la Moscova, pentru o îndelungată perioadă care îl va confrunta pe artist şi pe gânditor cu realitatea citadină.

În 1882, Tolstoi ia parte la recensământul populaţiei moscovite şi îşi amenajează casa cumpărată în ulicioara Dolgo-Hamovniceski, casă în care va scrie cele mai importante povestiri, piese şi tratate ale bătrâneţii sale.

În 1883, intră în viaţa lui cel mai fidel şi mai radical discipol al său, Vladimir Grigorievici Certkov.

În 1884, în timpul uneia dintre revenirile sale estivale la Iasnaia Poliana, Lev Nikolaievici încearcă pentru prima oară să-şi părăsească familia.

1. *Spovedanie* este o „fenomenologie a renaşterii” spiri-tuale tolstoiene, pe o traiectorie întinsă de la polul negării la polul pozitivării.

Detaliată este cu deosebire critica de sine. Lipsit de credinţă, încântat de raţiune şi de progres – se confesează Tolstoi –, el scria şi învăţa „neştiind singur ce anume”. Aşa a fost până la căsătorie, în timpul peregrinărilor prin Europa. Execuţia văzută la Paris şi moartea fratelui i-au trezit oarecare îndoieli, fără a-i zdruncina iluziile, cum nici şcolile organizate la Iasnaia Poliana şi nici viaţa de familie nu le-au modificat în chip substanţial. Criza s-a instalat de abia după trei-patru decenii de activitate: întrebării „pentru ce?” nu i-au putut răspunde averea şi gloria, arta şi poezia, soţia şi copiii. Trebuia să i se găsească vieţii un sens. L-a căutat mai întâi rătăcind inutil prin „pădurea cunoştinţelor” – de la cele matematice până la cele metafizice; apoi în viaţa dimprejur, din labirintul căreia a observat însă curând că oamenii nu văd decât „patru ieşiri”: neînţelegând răul; optând pentru epicureism; sinucigându-se, ca o dovadă a forţei lor; resemnându-se cu o existenţă ternă şi frustrată. De la înfeudaţii propriului său mediu şi-a întors de aceea privirea către „enormele mase de oameni simpli, neînvăţaţi şi nebogaţi”, pelerini, călugări, raskolnici, mujici, cei care cunoşteau „sensul vieţii şi al morţii” printr-o credinţă simplă şi opusă credinţelor sofisticate – din cărţile budiste, mahomedane sau creştine. Şi treptat s-a apropiat astfel de o transformare „care de mult se pregătea în mine şi spre care am fost înclinat dintotdeauna”! I s-a făcut silă de acţiunile, preocupările şi raţionamentele, ştiinţele şi artele deşteptăciunii trândave şi parazitare a mediului în care vegetase, de dragul cauzei unitare şi adevărate

a „poporului muncitor, creator de viaţă”: „şi m-am mântuit de sinucidere”. Pe calea noii sale credinţe, un timp a mai încercat să respecte prescripţiile bisericeşti, lepădându-se însă treptat de taine şi minuni, formule şi ritualuri: căci pravoslavia continua să fie contradictorie şi neclară, iar Bisericile nu conteneau să justifice războaiele, execuţiile, uciderile în masă...

Spovedania consfinţeşte astfel naşterea tolstoismului, o viziune intolerantă faţă de nedreptele stări sociale şi statale, repudiind totodată civilizaţia şi intelectul, ştiinţa şi progresul, o viziune concomitent critică şi regresivă, care opune inumanităţii elitar instituţionalizate şi teologic aureolate apologia unei simplităţi ţărăneşti patriarhale.

2. *Prin ce trăiesc oamenii?*, legenda populară repovestită de Tolstoi în acelaşi an **1881**, ilustrează în paralel aceeaşi dificil descoperită „ieşire”. Mujicul-cizmar Semion şi soţia sa Matriona se mântuiesc prin mila şi bunătatea ce le arătaseră lui Mihail, îngerul trecător izgonit pe pământ spre a se lumina şi spre a-şi lumina binefăcătorii prin cele „trei cuvinte dumnezeieşti”, trei pilde iniţiatice şi purificatoare: „Şi am înţeles eu, că fiecare om trăieşte nu prin grija de sine, ci prin dragoste”.

3. Articolul *Despre recensământul din Moscova*, din **1882**, atestă cât de zguduit a fost Tolstoi de sărăcia, foametea şi bolile metropolei, ca şi dorinţa lui de a căuta căile diminuării lor, potrivit gândului limpede încă din Evanghelii, după care „raportările oamenilor la mizeria şi suferinţele omeneşti sunt rădăcina, temelia a tot şi a toate”.

4. Tratatul *În ce constă credinţa mea?* din **1883**, reia, prelungeşte şi variază temele *Confesiunii.* „Am trăit 55 de ani şi cu excepţia celor 14 sau 15 ani de copilărie, am trăit ca un nihilist [...], în sensul absenţei oricărei credinţe.” De la nihilism a trecut apoi la credinţa bisericească, pe care curând a abandonat-o însă în favoarea învăţăturii lui Hristos, nealterată de interpretări, aşa cum apare ea în „Predica de pe munte”. Iar preceptul „să nu te împotriveşti răului” i-a apărut drept singurul mântuitor. Căci viaţa a ajuns să însemne ardere pe rug, biciuire, tragere pe roată, cazne, cătuşe, ocnă, spânzurătoare, execuţii, detenţiune izolată, temniţe pentru femei şi copii,

războaie de exterminare în masă. Enumerând „grozăviile” unei vieţi de nedreptate şi exploatare, Tolstoi le adaugă, în suprapuneri caracteristice pentru el, „pugaciovismele şi revoluţiile periodice”, „istoria aşa-zisei activităţi ştiinţifice din preamăritele ultime secole ale omenirii europene”, ca şi dogmele bisericeşti (căderea în păcat, renaşterea individuală, imortalitatea sufletului în rai ş.a.m.d.), gata să consfinţească – direct sau compensatoriu – nedreptăţile. În opoziţie cu ele, recunoaşte fericirea în contactul cu natura, viaţa de familie, dragostea faţă de toţi oamenii, dar mai ales în prestarea unei continue munci fizice, întrucât „omul trăieşte nu ca alţii să muncească pentru el, ci ca el să muncească pentru alţii”.

5. Mai important este tratatul programatic *Ce-avem, aşadar, de făcut?*, elaborat, cu întreruperi şi reluări, din **1882** până la începutul anului **1886**. El generalizează experienţa contactului cu sărăcimea moscovită, contact care l-a convins pe Tolstoi că păcătoasa viaţă de huzur nu poate fi răscumpărată prin izolate acţiuni filantropice şi că „aşa nu se poate trăi, nu se poate trăi aşa, nu se poate!”.

Scriitorul se lansează într-o acerbă filipică la adresa vieţii orăşeneşti. Productive i se par a fi numai satul şi munca agricolă. Ţăranului i se ia însă totul, el e obligat să plece la oraş şi se perverteşte (sunt inserate în tratat o serie de mici scene ilustrative, povestitorul neputându-se înfrâna cu totul). Cei înstăriţi obţin astfel totul de la ţăran – mâncarea, îmbrăcămintea, curăţenia, liniştea, educaţia – „bogăţia noastră” e cauza tuturor relelor. „Da, înainte de-a face binele, trebuie eu însumi să mă pun în afara răului, în condiţii în care voi înceta să fac răul.”

Tolstoi se biciuieşte cu frenezie. Legat de „oameni nemuncitori”, întreţinut de „omul muncitor sărac”, el e un „parazit de nimic apt”. Cei mulţi şi obidiţi sunt frustraţi prin violenţă de orice viaţă. „Unde va persista violenţa legiferată, va persista şi robia”, robie întreţinută prin stat şi armată, justiţie şi poliţie, jecmănirea pământului şi perceperea dărilor, prin ştiinţe şi arte. Îi rămâne ca atare să nu se mai „folosească de muncă străină”, să-şi înfrâneze trebuinţele, să muncească din greu...

În această desfăşurare *pro şi contra*, lăudaţi sunt legiuitorii moralişti ai credinţelor străvechi (budiste, iudaice, creştine) şi proiectul lui Henry George de naţionalizare a pământului; denunţaţi – Hegel, Malthus, Spencer, Comte...

Patosul demonstraţiei „pentru omul muncitor” şi „împotriva omului statal” („clasa oamenilor bogaţi”), este anticivilizatoric, ţine să restabilească situaţia premergătoare diviziunii în muncă fizică şi muncă intelectuală, convins de superioritatea celei dintâi şi de pervertirea unor activităţi spirituale manipulate. Tehnicianul, medicul, învăţătorul, artistul, scriitorul sunt angrenaţi în producerea şi reproducerea viciilor. Îi va putea salva întoarcerea la munca fizică – „esenţa şi bucuria vieţii, temelia vieţii”.

El însuşi se va regenera dacă: nu va minţi, se va recunoaşte vinovat în postura lui de „ales”, va munci în rând cu ţăranii. Şi dacă va renega proprietatea, care „este rădăcina oricărui rău”. Singura noastră sfântă proprietate este corpul şi sufletul propriu. Le vor putea întreţine bărbatul care va produce bunuri utile tuturor şi femeia care va naşte urmaşi. Leacul constă în aceste simple îndeletniciri producătoare. „Da, femei-mame, în mâinile voastre, mai mult decât în ale oricui altcuiva, stă salvarea vieţii!”

Ce-avem, aşadar, de făcut? este, în critica şi critica de sine tolstoiană, un pas esenţial, deoarece denunţării imoralităţii personale, generalizate într-un mediu de privilegiaţi, i se adaugă demascarea viciilor sociale întemeiate pe inechitate şi asuprire. În această radicalizare a jucat un rol de seamă experienţa moscovită. Anticapitalismul se transformă însă la Tolstoi (anterior, în mod relativ diferit, la Dostoievski) într-un antiburghezism inclusiv antiproletar, orice civilizaţie urbană fiind învinuită de o pervertire fatală, pe care numai munca ţăranului, fizică şi neintelectuală, ar putea s-o oprească.

6. „Povestirile populare” îi ilustrează învăţătura. Dintre cele douăzeci şi două la număr, se distinge mai ales *Povestea despre Ivan-prostănac şi cei doi fraţi ai lui*, scrisă în **1885**. Ivan este ţăranul, Semion – luptătorul, Taras – negustorul, iar „bătrânul diavol” ademenitor – intelectualul. Treimea personificată în fraţi, potrivit schemei tradiţionale a basmelor, înseamnă:

statalitatea opresivă a ţarului Nicolae I, puterea de pervertire a banului şi – prin mezin – o agricultură ţărănească presupusă a sta la antipodul relelor. Ostăşimii şi mercantilismului, Tolstoi îi opune sacrificiul, „neîmpotrivirea” mujicului preocupat exclusiv de roadele pământului...

7. *Jurnalul* anilor 1881–1885 este centrat de fapt pe un singur an: 1884. Înaintea lui, Tolstoi face câteva însemnări pe teme cunoscute: neîmpotrivirea la rău, mizeria mujicilor, imoralitatea războiului, depravarea moscovită, răul proprietăţii protejate de violenţă, nevoia ca „omul Lev Nikolaievici” să semene binele fără dorinţa de a culege şi roade. După aceea găsim o unică notă, tot despre viaţa sa trândavă şi despre cum s-o înfrângă...

Reţin, ca atare, câteva accente din însemnările anului **1884**.

Ascuţite, comparativ cu cele din trecut, sunt însemnările referitoare la mizeria înconjurătoare. Vizitează puşcăriaşi, încearcă să le ajute nevestele, să-i ajute pe soldaţi şi pe văduvele lor; îl chinuie însă insuficienţa şi inutilitatea unor acţiuni răzleţe. Căci „nu mai există drepturi”, celor săraci şi năpăstuiţi li se ia totul, muncitorul de fabrică rus primeşte de cinci ori mai puţin decât cel străin, copiii muncesc la fabrică în condiţii îngrozitoare, calităţile unei şcoli de lăcătuşerie sunt anihilate de „imixtiunea Bisericii şi a guvernului”, tribunalul rămâne „o instituţie pentru depravarea poporului”, peste tot continuă omorurile, înşelăciunile, jafurile, adulterele. Rămâne speranţa că „în curând nu va mai fi posibil să bagi la închisoare, să faci războaie, să te ghiftuieşti luând de la cei flămânzi, aşa cum actualmente nu se mai pot mânca oameni, nu se mai pot vinde oameni”.

Îl îngrozeşte apoi implicarea familiei sale în această depravare generală. Soţia şi copiii lui aleargă numai după bucurii, succese, împliniri meschine, sunt grosolani, obtuzi, au o „inteligenţă castrată” (vorbe pentru care le şi cere imediat iertare); îi lipseşte o soţie iubită şi iubitoare (corectându-se iarăşi: „trebuie să-mi găsesc o soţie tot în ea”); Sofia Andreievna îl şi atrage, dar convieţuirea „cu o femeie care-ţi este străină sufleteşte” e cumplită, trebuie să înveţe cum să nu se înece cu această „piatră de moară la gât”...

...fiindcă implicat în nedreptăţi rămâne el însuşi: o fiinţă inutilă, jalnică, neputincios în a se abţine de la mâncare, fumat, senzualitate, pendulând între „avântul sufletesc şi puterea cărnii”, iremediabil stricat şi incapabil de îndreptare.

E însă, totodată, dornic de îndreptarea pe care i-o pot oferi numai munca, suferinţele şi... moartea. Coseşte, treieră, face clăi, taie lemne, coase cizme („prost”, recunoaşte imediat), umblă pe jos până la istovire: „Să munceşti mai mult decât să consumi nu poate fi dăunător. Iată legea supremă”.

O lege supremă, din care decurge obligaţia de a-şi împărţi săracilor venitul, de a păstra pentru el şi ai lui numai strictul necesar, de a trăi, a se hrăni şi a se îmbrăca foarte simplu, reducând la minimum camerele de locuit etc. – un program de austeritate pe care nu este încă în stare să-l realizeze, cedând (pe parcursul unor conflicte din ce în ce mai violente) împotrivirii familiei şi reluându-şi apoi obsesiile, între care cea a evadării se conturează acum pentru întâia oară cu limpezime.

În 1881–1885 apar pregnant aliniamentele „însănătoşirii” preconizate. Plata e temporara renunţare la artă. Turgheniev – notează Tolstoi – continuă să ducă o viaţă naivă, liniştită, luxoasă, fără griji; la Maupassant „te cucereşte măiestria culorilor, dar, săracul, nu are despre ce scrie”. Şi pe cine ar mai putea interesa o stearpă poveste de dragoste, ca a Annei Karenina pentru Vronski, în afara unui cerc ghiftuit de privilegiaţi? Din fericire, Tolstoi şi-l va reaminti nu doar pe Levin, apropiat mujicilor, ci şi sprijinul pe care arta îl poate acorda vieţii.

1886–1890

Sunt, la suprafaţă, ani relativi calmi. Ei fac tranziţia între opţiunile intransigente premergătoare şi evenimentele furtunoase ce vor urma.

Primăverile Tolstoi pleacă – de obicei pe jos, ca un umil pelerin – de la Moscova la Iasnaia Poliana. Aici el ia, în timpul verii, parte activă la muncile agricole, coseşte în rând cu mujicii şi, din când în când, se ocupă de cizmărie.

Între timp conflictul său cu autorităţile se înteţeşte: articolul *Nikolai Palkin* („palka” = bâtă, ciomag) îl denunţă pe Nicolae I, socotit a fi cel mai odios dintre ţarii secolului, ulterior încă de câteva ori ţintuit la stâlpul infamiei; ţarul Alexandru al II-lea nu permite reprezentarea piesei *Puterea întunericului,* după ce Sinodul interzisese includerea *Spovedaniei* şi a încă unei scrieri religioase autobiografice în **Operele** aflate în curs de editare.

Esenţială în aceşti ani este însă revenirea lui Tolstoi la munca literară propriu-zisă: acum se înfiripă „povestirea lui Koni” – viitoarea *Înviere*, acum sunt scrise povestirile *Holstomer, Moartea lui Ivan Ilici*, *Sonata Kreutzer, Diavolul*, piesele *Puterea întunericului* şi *Roadele învăţăturii*.

Renunţ la comentarea teatrului, consemnând în cele ce urmează cu precădere mutaţiile de idei din sfera artei epice.

1. Tratatul *Despre viaţă,* din **1886–1887**, atacă „falsa ştiinţă” fariseică şi livrescă (din filiaţia unui Aristotel, Bacon, Comte, Helmholz, Spencer) şi proslăveşte „naşterea prin spirit” (în prelungirea înţelepciunii unui Buddha, Zoroastru, Lao Zi, Confucius, Isaia, Hristos). La antipodul ştiinţelor naturale, istorice sau politice, renaşterea o asigură „simţul iubirii”: „iubirea este unica şi deplina activitate a vieţii adevărate”. Se cuvine înfrântă paralizanta frică de moarte spre a obţine, prin moarte, trecerea într-o nouă viaţă. Pentru aceasta e nevoie să se accepte suferinţa – „suferinţele fizice constituie condiţia necesară a vieţii şi a binelui omenesc”.

2. Cât de departe împinge Tolstoi acest program al înfrângerii de sine, rezultă din articolele anului 1890, *De ce se droghează oamenii?*, *Despre raporturile dintre sexe* şi din prefaţa la cartea lui Certkov, *O distracţie păcătoasă*.

Primul denunţă drogurile, fumatul, alcoolul de orice fel (inclusiv berea): „urâţenia şi mai cu seamă absurditatea vieţii noastre provin cu deosebire din permanenta stare de beţie în care se aduc cei mai mulţi oameni” – cu invocarea experienţei lui Rodion Raskolnikov, ca susţinând nevoia trecerii dintr-o existenţă animalică într-alta spirituală...

Al doilea apără, în legătură cu reacţiile la *Sonata Kreutzer*, aceeaşi înnoire printr-o dragoste superior-spirituală...

Prefaţa extinde negarea şi asupra vânătorii: „E rău să ucizi animale fără nevoie, de dragul distracţiei”.

3. Povestirea *Holstomer*, începută cu două decenii în urmă şi refăcută în **1885–1886**, demonstrează superioritatea unui cal, cu viaţa iluminată de suferinţe, comparativ cu existenţa deşartă a fostului său stăpân. Utilitatea rămâne criteriul suprem al valorii: Holstomer continuă să fie folositor şi după moarte, pielea îi este necesară mujicului, carnea lui hrăneşte puii de lup – şi ei parte a vieţii eterne şi miraculoase; pe câtă vreme trupul neînsufleţit al lui Serpuhovski, în uniformă bună, cu cizme bune, în sicriu elegant, nu-i trebuie nimănui şi putrezeşte fără rost...

4. *Moartea lui Ivan Ilici*, elaborată în **1884–1885**, este o confruntare existenţială în care i se acordă juristului Golovin, până aproape de sfârşit confrate întru deşertăciuni cu Serpuhovski, o finală şansă „holstomeriană”. Timp de multe decenii meschin şi inutil precum colegii lui, Feodor Vasilievici sau Piotr Ivanovici, precum soţia sa Praskovia Feodorovna, precum fiica sa Liza, precum doctorii incapabili să-l lecuiască, Ivan Ilici, lovit de un întâmplător cancer neîntâmplător (deoarece viaţa ar fi trebuit parcursă în perspectiva morţii iminente), descoperă minciuna în care se complăcuse şi în care mediul lui continua să se complacă, precum şi adevărul elementar al „idiotului” (în sens dostoievskian) mujic Gherasim, singurul care în agonia lui îl compătimeşte şi îl iubeşte ca un adevărat frate. Exprimând metamorfoza autorului, Ivan Ilici e acum convins de similitudinea vinei lui şi a familiei sale, pricepe în al doisprezecelea ceas relaţia esenţială dintre moarte şi viaţă, suferinţa şi conştiinţa suferinţei, care, asumată firesc şi demn, e singura în măsură să-l susţină pe om în trecerea sa către o moarte în care, de fapt, „moartea se sfârşeşte”...

5. În calea acestei izbăviri necesare, pe om îl pândesc însă poftele trupeşti opuse iubirii şi adevăratei vieţi de familie. În ele se încrezuse multă vreme şi Ivan Ilici. În povestirea *Diavolul*, ele îi otrăvesc sufletul lui

Evgheni Irteniev, incapabil să ignore trupul Stepanidei de dragul sufletului Lizei Annenskaia – sexualitatea împingându-l la sinucidere (în finalul din 1889) sau la uciderea Stepanidei (într-o ulterioară încheiere a povestirii). După cum, în *Sonata Kreutzer*, ele distrug viaţa lui Pozdnîşev, domnul cu păr cărunt şi cu ochi sclipitori, care îi relatează interlocutorului său din tren, cum şi-a ucis soţia, subjugat de morbul poftelor şi al geloziei faţă de violonistul Truhacevski.

Sonata Kreutzer, scrisă în **1887**–**1889**, inaugurează seria atacurilor furibunde la adresa muzicii (a *presto*-ului beethovenian din numita sonată), a forţei ei lascive, pătimaşe, dizolvante, îndeaproape înrudită cu senzualitatea nemijlocită. Tolstoi a iubit muzica, o asculta şi interpreta, de aceea se şi temea de ea. Pătimaş instinctual dintotdeauna, el se teme tot astfel de trupul său. Spiritualismul lui se decantează din şi împotriva propriei senzualităţi, care îl terorizează şi pe care o terorizează la rându-i. *Diavolul* este o povestire autobiografică, tăinuită de Sofia Andreievna, geloasă pe acea reală ţărancă din Iasnaia Poliana. *Sonata Kreutzer* este autobiografică şi ea, poate nu atât pe linia geloziei lui Lev Nikolaievici faţă de pasiunea trecătoare (şi netrădătoare) a Sofiei Andreievna pentru compozitorul-pianist Serghei Taneiev, cât mai ales în planul chinuitelor raporturi dintre soţii Tolstoi. Contează mai puţin cadrul în care şi din care s-a născut povestirea, contează mai ales patosul violent şi vindicativ de care e pătrunsă tragedia lui Pozdnîşev şi pe care Tolstoi simte nevoia s-o mai şi reformuleze tezist în postfaţa din **1889–1890**.

Cu acest prilej autorul îşi expune pe puncte intenţiile. În primul rând, el respinge teoriile pseudoştiinţifice dornice să consfinţească o sexualitate imorală. În al doilea rând, vrea să schimbe concepţia despre dragostea trupească, bazată pe infidelitatea conjugală. În al treilea rând, afirmă procrearea rezultată din înfrânare şi demnitate. În al patrulea rând, susţine că luxul, lecturile, spectacolele, muzica, dansul, dulciurile, romanele, nuvelele şi povestirile multiplică viciile şi maladiile. În al cincilea rând, vrea să depoetizeze împreunarea, ca neconformă învăţăturii evanghelice, în favoarea unui ideal de castitate. Ultima parte a postfeţei expune detaliat

acest ideal. Rânduielile de stat şi bisericeşti nu sunt capabile să-l slujească. Nu există „căsătorie creştină”, cum nu există „serviciu divin creştin”, „proprietate creştină”, „armată, justiţie sau stat creştine”. Creştin este în exclusivitate idealul perfecţiunii, întemeiat pe castitate, purificare de păcat şi iubire pură. „Învăţătura creştină a idealului este singura capabilă să călăuzească omenirea.”

Este de la sine înţeles că acest program absolutist i-a nemulţumit nu numai pe imoralişti, ci şi pe moraliştii nepredispuşi la autoflagelare. Excesul tolstoian trebuia să nască reacţii. Şi poate că nici o altă scriere a lui Tolstoi nu a fost atât de vehement comentată şi contestată – de pe diverse şi chiar adverse poziţii – precum *Sonata Kreutzer.*

6. *Jurnalul* îi acaparează mult timp şi energie lui Tolstoi, mai cu seamă în ultimii doi ani din această perioadă. Printre însemnările de jurnal anterioare, altminteri puţine şi răzleţe, precumpănesc cele morale şi moralizatoare. Reţin o excepţie, ca probând continuitatea inhibiţiei faţă de o activitate reluată totuşi. Întrebat de ce nu scrie, autorul răspunde că „e o ocupaţie deşartă”, deoarece „există prea multe cărţi” care nu mai au cum să schimbe faţa lumii, drept care „ar trebui să încetăm să mai scriem, să mai citim, să mai vorbim; trebuie să *facem*” – amendându-şi concluzia peste numai câteva zile: „*Mai bine să nu faci nimic, decât să faci nimicul*”.

În **1889**, se extind dintr-o dată, ca număr şi ca sferă de cuprindere, însemnările de jurnal. Spicuiesc: Cehov scrie „neînsemnat”, Jean-Paul e un scriitor de soi, „alături de egoistul Goethe”; asiaticii îi privesc îndreptăţit pe europeni ca pe nişte monştri nebuni şi barbari, „ahtiaţi după câştiguri”; la Tula (oraş de provincie, dar oricum oraş) îi repugnă „toată vânzoleala şi prostia şi scârbăvnicia vieţii”; ca şi preocupările de moşiereasă ale soţiei, care „a tot cumpărat, sărmana, neştiind singură pentru ce”; el însuşi coseşte, taie lemne, aduce apă, are însă şi momente când „n-am chef să muncesc, să car bălegar”; tot ceea ce urmăreşte este „să-mi salvez, să-mi păzesc sufletul”; de aceea visează un prag imposibil de atins al înfrânării de sine, când „să-ţi fie ruşine să fii tipărit în timpul vieţii; numai după moarte”, cu atât mai mult cu cât „arta deşartă a timpului nostru” a ajuns în raport cu

menirea ei „o degenerare, deviere, mistificare”; cu toate că, pe de altă parte, consemnează fazele elaborării *Sonatei Kreutzer* şi, într-o notă evident autobiografică, prefigurează şi *Părintele Serghi*: „omul care toată viaţa şi-a căutat viaţa bună şi în ştiinţă, şi în familie, şi în mănăstire, şi în muncă, şi în sărăcia cu duhul, şi care a murit cu conştiinţa unei vieţi distruse, deşarte, neizbutite”.

Mai importante decât aceste ştiute accente puritane, deşi strâns legate între ele, mi se par a fi însă meditaţiile sociale intonate *crescendo.* Un „act de acuzare împotriva guvernului” e detaliat în următoarele şapte puncte: „1. Biserica, înşelare prin superstiţie, irosire. 2. Armata, corupţie, duritate, irosire. 3. Pedeapsa, pervertire, asprime, contagiune. 4. Marea proprietate de pământ, ura sărăcimii oraşelor. 5. Fabricile – asasinarea vieţii. 6. Beţia. 7. Prostituţia”; puncte reluate în alte însemnări şi pe care artistic le va înmănunchea romanul *Învierea.* Tolstoi respinge cu intransigenţă instituţiile statale, orice supunere faţă de autorităţi (inclusiv cea recomandată în Epistolele lui Petru şi Pavel), vrea însă ca aceste instituţii să fie „suprimate doar în sinea ta”, printr-o îndreptare morală individuală şi interioară. De aceea se şi dezice de alternativa socialistă, pe care începe să o ia în discuţie. „Concepţia socialistă marxistă” i se pare inacceptabilă, deoarece favorizează „perfecţionările civilizaţiei noastre”, pe care el, Tolstoi, le dezavuează ca generatoare de lux, depravare, asuprire. „Concentrările capitaliste” sunt pentru el profund vicioase, numai că, după părerea sa, ele ar fi extinse prin orice program socialist de asanare. Nu îi rămâne de aceea decât „neparticiparea la violenţa guvernamentală, militară, juridică”.

Anul **1890** continuă aceleaşi gânduri: despre *Povestirea lui Koni, Părintele Serghi,* dorinţa de a scrie „un roman de *longue haleine*” şi „dulcea hrană estetică”, vinovată de un alt soi de ulcer al stomacului decât cel provocat de ghiftuirea cu sosuri, cărnuri, dulciuri; despre incompatibilitatea pravoslaviei cu creştinismul autentic, greutatea de a-ţi renega gloria lumească, rugăciunile menite să te apere de frica morţii („azi am pus toată ziua pasienţe şi m-am rugat”), despre copiii săi, care sunt de fapt opera lui corporală şi spirituală („ei sunt păcatele mele”). Accentele sociale rămân

tăioase: „*orice dobândire înseamnă a-i mânca pe oameni sau a linguşi şi a sluji oamenilor care-i mănâncă pe oameni*”, „l-am ocărât pe ţar pentru că a reintrodus pedeapsa cu moartea”, „această haită de bandiţi – judecători, miniştri, ţari”, „datorită cenzurii, întreaga noastră activitate literară e o ocupaţie inutilă”, „obişnuitul raţionament despre faptul că clasele muncitoare sunt libere să lucreze sau nu, să se instruiască şi să se ridice în păturile superioare ale societăţii îmi aminteşte întrebarea acelei cucoane care spunea că, dacă mujicii nu au pâine, atunci de ce nu mănâncă prăjituri?” – toate acestea duc însă la (Tolstoi îl parafrazează în continuare pe Herzen) „Ginghis-han nu numai cu telegraf, dar şi cu telefon şi cu pulbere fără fum”; de vină este civilizaţia, productivitatea crescândă a muncii în care socialiştii îşi pun în zadar nădejdile, cum nici lupta „claselor muncitoare” împotriva „claselor conducătoare” nu va face decât să extindă răul, căruia nu ne putem împotrivi decât prin neîmpotrivire.

În 1886–1890, Tolstoi revine la creaţia literară, consonantă exegezelor şi tezelor sale programatice, dar cu o mai mare supleţe. În ambele planuri, îşi accentuează căutările sociale, menţinându-le într-o perspectivă de moralitate creştină.

1891-1895

Această perioadă debutează printr-un şir de evenimente excepţionale: în aprilie 1891, Sofia Andreievna e primită în audienţă de ţarul Alexandru al III-lea, în legătură cu oprirea volumului al XIII-lea din **Operele** soţului ei; în aceeaşi lună, Tolstoi îşi împarte moşiile şi conacele copiilor săi; la 16 septembrie – după câteva tentative nerealizate – trimite spre publicare celebra scrisoare prin care renunţă la drepturile de autor pentru toate lucrările scrise după 1881 (cele incluse în volumele XII şi XIII din **Opere**, ca şi cele ce urmează a fi scrise); în vara şi toamna aceluiaşi an, se angajează în ajutorarea ţăranilor loviţi de foamete.

Lupta cu flagelul foametei – şi implicit pentru frânarea eroziunii implacabile a satului patriarhal – îi domină viaţa din 1891 până în 1893. El îşi antrenează familia, prietenii, adepţii în această activitate, organizează tot

mai multe cantine, cutreieră regiunile bântuite de foamete, întocmeşte statistici, publică articole în ţară şi în străinătate. Filantropia transformându-se într-o acţiune organizată, autorităţile şi organele de presă, dornice să muşamalizeze proporţiile dezastrului şi să preîntâmpine efectele lui politice, îl învinuiesc de scopuri subversive şi – neputându-l aresta – dezlănţuie o adevărată campanie de hăituire a lui. Tolstoi nu rămâne dator cu replici, iar polemica durează până în februarie 1892. În continuare proroc al nonviolenţei, el se radicalizează în plan practic; situaţia se va repeta, cu şi mai multă intransigenţă, la începutul secolului următor.

După trecerea flagelului, în 1894–1895, Tolstoi continuă să elaboreze tratate, scrie povestirea *Stăpân şi slugă*, reia lucrul la romanul *Învierea*.

1. *Jurnalul* anilor **189l-1893**, fără a fi prea extins şi deşi e întrerupt pe parcurs de câteva ori (o dată pentru o jumătate de an) din cauza îndeletnicirilor practice la Beghicevka şi în alte sate calamitate, ca şi din cauza muncii intense la tratatul *Împărăţia lui Dumnezeu se află în voi*, are o substanţă densă şi variată.

Ineditul acestei secvenţe confesive decurge din eve-nimentele biografice anterior schiţate: întâlnirea Sofiei Andreievna cu ţarul Alexandru al III-lea („mi-au fost neplăcute demersurile ei pe lângă ţar şi faptul că i-a povestit că mi se fură manuscrisele”), conflictele cu familia în legătură cu renunţarea la drepturile de autor („nu înţelege ea, nu înţeleg copiii, atunci când risipesc bani, că fiecare rublă cheltuită de ei şi agonisită de pe urma cărţilor este pentru mine suferinţă, ruşine”), discuţiile „despre împărţeală” (copiii „conferă însemnătate acestei deşertăciuni”); şi, mai cu seamă, acţiunile de ajutorare a sinistraţilor – inspectarea satelor lovite de secetă, plângerile mujicilor („nu ne lăsa să murim de foame”), organizarea cantinelor, „jaful pământului” pentru „măreţia Moscovei”, ambiguitatea celorlalţi („indiferenţă faţă de treaba vulgară a ajutorului şi scârbă faţă de ipocrizie”), propria lui şovăială („zile pline de evenimente, de viaţă practică, dar parcă deşarte în sensul vieţii spirituale”).

„[...] mă ocup de artă, cânt la pian, desenez, scriu, citesc, învăţ, şi deodată vin săracii, zdrenţăroşii, sinistraţii, văduvele, orfanii şi în prezenţa

lor nu mai pot continua – am remuşcări.” De unde şi contradicţia: se ocupă intens de problemele artei, vrea să scrie un lung roman de factură nouă („romanele mele din trecut au fost o creaţie inconştientă”), denunţă „arta pentru artă”, decadentismul, „femeile pictoriţe, muziciene” (frustrate de „motorul moral”), muzica în întregul ei („această desfătare e doar cu puţin mai presus de mâncare”), în cele din urmă ştiinţa şi arta ca atare („ele umplu viaţa cu un simulacru de viaţă, în locul acţiunii”).

Cercul se închide: acţiunea practică i se pare nespirituală, spiritualitatea tradiţională i se pare deşartă în plan practic! Prins în acest cerc, Tolstoi vizitează abatoare şi puşcării, descrie natura în scurte fragmente de sine stătătoare („miros de miere putredă, de romaniţe, albăstrele, în pădure – linişte, doar în coroanele arborilor zumzăie fără încetare albine, gâze”), apoi deplânge frumuseţea indiferentă la moralitate, încrederea lui vanitoasă în „gloria lumească”, polemizează cu Strahov care „nu vede legătura *necesară* între bogăţia bogaţilor şi sărăcia săracilor” sau cu „social-democraţii (băieţi şi fete)”, care prin „principiul bunăstării tuturor” nu fac decât să prelungească „principiul bunăstării personale”, el însuşi preconizând o negare a proprietăţii fără menţinerea ordinii existente („creştinismul este în parte socialism şi anarhie, doar că fără violenţă şi cu disponibilitate pentru jertfă”), respinge din nou toate instituţiile „raţionatorilor” ca „neraţionale”, dar în numele unui ideal fantezist – după care, printr-un salt uriaş, propriilor sale scheme le opune viaţa reală: „Dacă mi s-ar da de ales: să populez pământul cu sfinţi aşa cum numai eu mi-i pot închipui, numai să nu mai fie copii, sau asemenea oameni ca cei de acum, dar permanent cu copii proaspeţi venind de la Dumnezeu, aş alege ultima variantă”.

Copiii rămân temei şi suprem criteriu opţional (consonant cu obsesiile lui Dostoievski) şi în ampla meditaţie din 21 iunie 1893 – desfăşurată probă a zbaterilor tolstoiene între real şi ideal, viaţă şi fantezie, nedreptăţi certe şi iluzorii căi de salvare. După cum şi ultima însemnare, din 22 decembrie 1893, mărturiseşte în termeni patetici aceeaşi dilemă între dorinţa şi incapacitatea mântuirii: „Mi-e greu, mi-e silă. Nu mă pot birui. Îmi doresc o faptă eroică. Doresc ca restul vieţii să-l dedic slujirii lui Dumnezeu. Dar El

nu mă vrea pe mine. Sau nu acolo, unde vreau eu. Iar eu cârtesc. E un lux. Această vânzare a cărţilor. Această murdărie morală. Această agitaţie. Nu-mi pot birui tristeţea. În special vreau să sufăr, vreau să strig adevărul care mă arde”.

2. Acest „adevăr” îl exprimă şi articolele din anul **1891**: *Prima treaptă* – în care, denunţând „predica egoismului” dintr-o „enciclică papală despre socialism” şi distanţându-se totodată de inconsecvenţa tragică a oamenilor de tipul lui Herzen şi Ogariov, dornici de bine şi destrăbălaţi, pasămite, în viaţa lor personală, Tolstoi propovăduieşte abstinenţa, inclusiv vegetarianismul: „Cumpătarea este prima treaptă a oricărei vieţi bune”.

Despre foamete – descriind calvarul ţărănimii din gubernia Tula, calvar de care se fac vinovaţi privilegiaţii: „poporul este înfometat, pentru că noi suntem prea sătui”; „cu cât mai bine îmi este mie, cu atât mai rău îi este lui, cu cât mai rău îi este lui, cu atât mai bine îmi este mie”; „conştiinţa mea îmi spune că sunt vinovat în faţa poporului, că nenorocirea s-a abătut asupra lui în parte din cauza mea şi că de aceea nu pot continua să trăiesc cum am trăit, ci trebuie să-mi schimb viaţa, să mă apropii cât mai mult de popor şi să-l slujesc”.

O întrebare înfricoşătoare – „există în Rusia suficientă pâine pentru a o hrăni până la noua recoltă?”.

Despre mijloacele de ajutorare a populaţiei care suferă de pe urma recoltelor proaste – în care descrie în amănunt aceste mijloace, cum ar fi organizarea cantinelor (despre a căror activitate Tolstoi avea apoi să întocmească mai multe *Rapoarte*, cu cifre şi calcule concrete).

3. Ca şi articolele din anii **1893–1895**: *Inacţiunea* (1893) – construit pe opoziţia dintre un discurs al lui Zola şi o scrisoare a lui Dumas, primul respins fiindcă preferă conservatorismului progresul şi religiei ştiinţa, a doua lăudată pentru că afirmă nevoia schimbării creştine a vieţii.

Concluzii la ultima dare de seamă despre ajutorarea înfometaţilor (1893) – din care reţin o singură concluzie: „Nu putem să nu vedem cum, la noi, luxul şi confortul se cumpără direct cu preţul vieţii omeneşti”.

Religia şi moralitatea (1893) – concepte de către Tolstoi indisolubil asociate, ca lămurind sensul vieţii şi comportarea în viaţă: „Moralitatea nu poate fi independentă de religie [...]”.

Creştinism şi patriotism (1893–1894) – protestează împotriva pedepselor corporale aplicate ţăranilor de către păturile aşa-zis culte ale societăţii ruse: „clasele stăpânitoare sus-puse au devenit într-atât de grosolane şi au decăzut moraliceşte într-atâta, încât au ridicat biciuirea la rang de lege”, drept care „eliberarea poporului rus de influenţa degradantă a crimei legife-rate este din toate punctele de vedere o cauză de însemnătate capitală”.

4. Ca şi tratatul *Împărăţia lui Dumnezeu se află în voi* (cu subtitlul *Creştinismul – nu ca învăţătură mistică, ci ca o nouă înţelegere a vieţii*), text fundamental în configurarea tolstoismului ca viziune, elaborat – cu întreruperi – din iulie **1890** până în mai **1893**, paralel cu practica ajutorării ţăranilor loviţi de foamete în guberniile centrale ale Rusiei.

Autorul reaminteşte neîncrederea mărturisită de el încă din studiul *În ce constă credinţa mea?* în „credinţa bisericească numită îndeobşte creştinism”, neîncredere sancţionată imediat de către cenzura ţaristă. Dogme precum sfânta treime, ispăşirea păcatelor, nemurirea sufletului etc. conduc toate la o înţelegere a creştinismului ca revelaţie supranaturală. Bisericile au fost şi sunt incompatibile cu credinţa, pentru că „Bisericile, nu numai că n-au legat niciodată oamenii între ei, dar au fost principala cauză a despărţirii lor, a urii lor reciproce, a războaielor, inchiziţiilor, nopţilor sfântului Bartolomeu ş.a.m.d.”; cu deosebire Biserica pravoslavnică, dornică să impună cele mai înapoiate prejudecăţi, care să constrângă o sută de milioane de supuşi la rugăciune, post, adorare a persoanelor şi icoanelor. „[...] nicăieri în Europa nu există un atât de despotic guvern şi într-atâta de conform cu Biserica oficială.” Bisericile „hipnotizează” masele, după cum se străduiesc să le hipnotizeze şi artele sau ştiinţele.

Tolstoi opune „idealul veşnic” al „Predicii de pe munte” atât „ordinii existente” „a claselor noastre de sus”, cât şi „frăţiei pozitiviste, comuniste,

sociale” – celei din urmă, întrucât preconizează numai dragostea de oameni, nu şi de Dumnezeu.

„Temeiul puterii este violenţa fizică”, diversificată şi legiferată de către statul modern şi a cărei imoralitate o probează „situaţia claselor muncitoare a timpului nostru, clase care nu sunt altceva decât oameni subjugaţi”; iar „armatele le sunt necesare guvernelor mai cu seamă pentru a se apăra de supuşii lor reprimaţi şi târâţi în robie”, îndeosebi „acum, în timpul mişcărilor comuniste, socialiste, anarhice şi muncitoreşti în general”.

„[...] eliberarea tuturor oamenilor se va produce prin eliberarea fiecărei persoane în parte [...]” De aceea Tolstoi cheamă la nesupunere pasivă faţă de serviciul militar, la neacceptare spontană a jurământului de credinţă, a impozitelor, a justiţiei. „Duşmanii revoluţionari luptă cu guvernul din afară; pe câtă vreme creştinismul nu luptă defel cu acesta, ci distruge dinăuntru toate temeiurile guvernului”, făcând să dispară generali şi soldaţi, tunuri şi cetăţi, procurori şi judecători, sinoduri şi Biserici – întreaga reţea vicleană a instituţiilor statale opresive.

În încheierea demonstraţiei, Tolstoi descrie maltratarea ţăranilor, alianţa moşierimii cu armata, care armată aplică supliciile comandate de „ţari, preşedinţi, miniştri” şi faţă de care leacul rămâne învăţătura despre bine a Evangheliei.

Împărăţia lui Dumnezeu se află în voi e cea mai completă şi detaliată critică (din perioadele deocamdată prezentate) a violenţelor de orice fel. Creştinismul tolstoian are un dublu tăiş: antiguvernamental şi antirevoluţionar (nici Ecaterina şi nici Pugaciov, cum spune autorul la un moment dat).

5. Eliberarea prin mila evanghelică este ilustrată şi în povestirea *Stăpân şi slugă*, din **1894–1895**, această nouă variantă a *Morţii lui Ivan Ilici.* Ivan Ilici Golovin se metamorfozează în Vasili Andreici Brehunov, iar mujicul Gherasim – în neştiutorul, bunul şi resemnatul mujic Nikita. Troienit într-o noapte de viscol şi condamnat la îngheţ, Vasili Andreici recunoaşte, în fine, absurditatea vieţii sale subjugate înavuţirii. Şi îşi răscumpără vina de a fi fost „stăpân”, acoperind cu trupul său corpul degerat al „slugii” deprinse

dintotdeauna cu suferinţele. Moartea lui prelungeşte viaţa celuilalt – nu cu mult, bineînţeles, deoarece Nikita moare şi el curând, iar „dacă îi este mai bine sau mai rău acolo unde el s-a trezit după această moarte adevărată? dacă a fost decepţionat sau a găsit tocmai ceea ce aşteptase? – vom afla în curând cu toţii”.

6. *Jurnalul* anilor **1894–1895** variază motivele ştiute, fără prea multe elemente inedite. Dominanta celorlalte activităţi rimează cu cea a povestirii *Stăpân şi slugă* (care la un moment dat i se pare „destul de neînsemnată”): „*Teza centrală a Catehismului constă în aceea că omul este în aşa fel situat în lume, că moare şi trebuie să se salveze*” etc. De unde smerenia în faţa morţii şi chiar nefireasca bucurie pe care şi-o impune faţă de moartea celor apropiaţi de el, faţă de presupusa slăbire a propriului său intelect. Dornic (cu un ascuns orgoliu) să-şi poarte crucea până la capăt, îl supără faptul că se mai găseşte în libertate, se pregăteşte „pentru puşcărie, pentru spânzurătoare” – un motiv ce se va intensifica în însemnările sale viitoare. După 33 de ani de căsnicie, încearcă să-şi impună smerenia şi în faţa soţiei, suferă pentru „răutatea şi asprimea aprecierilor la adresa Soniei” din jurnalul anilor precedenţi – „*mă dezic de acele cuvinte rele pe care le-am scris despre ea*”. Se apropie de fiica sa Tania, scrie o prefaţă la Maupassant, vrea din nou să elaboreze „ceva pur artistic” – în timp ce manifestă în continuare neîncredere în artă, ştiinţă, materialism, socialism, comunism. Motivele sociale par totuşi întrucâtva estompate comparativ cu tratatul anterior şi faţă de obsesiva reafirmare a autoperfecţionării morale individuale.

Anii 1891–1895 se disting prin acţiunile practice şi meditaţiile tăioase din prima lor jumătate. Fără să fie ani deosebit de fructuoşi în finalizări artistice, gestaţia acestora continuă. Împlinirea o va aduce în curând romanul *Învierea*.

ULTIMII CINCISPREZECE ANI Bătrâneţea e considerată o nouă vârstă a seninătăţii, a ultimelor decantări liniştite şi liniştitoare, a revenirii – dincolo de frământările vârstei de mijloc – la acordurile copilăriei. Contrar

acestei scheme hieratice, Tolstoi nu a devenit un olimpian, iar sfâşierile ce-i fuseseră dintotdeauna proprii nu şi-au aflat mult râvnitul leac până la 82 de ani, dimpotrivă, ele au ajuns la paroxism.

Sinusoidala vieţii şi operei, marcată de rupturi tot mai grave şi mai fascinante, o urmăresc acum până la gestul „fugii" de lume şi spre lume. Continui înaintarea în alte trei etape con-venţionale de câte cinci ani. Evenimentelor recapitulate le adaug aceleaşi principale forme de expresie, artistică, publicistică şi confesivă. Pentru a restrânge enormul material, mă limitez la proza epică, abstracţie făcând de dramaturgie; şi doar la publicistica etică, filosofică, socială, fără tratatele de estetică, invocate în *Jurnal*.

1896–1900

Aceşti ani sunt cu deosebire fertili în planul artei. Noului avânt creator îi stau mărturie romanul *Învierea* (încheiat acum), dramele *Şi lumina luminează în întuneric* sau *Cadavrul viu*, povestirile *Părintele Serghi* şi *Hagi-Murad* (ultima în curs de elaborare şi reelaborare). Tot de acum datează şi principala mărturie a gândirii estetice tolstoiene, tratatul *Ce este arta?* Continuă şi activitatea publicistică, prin incisive intervenţii de actualitate şi prin generalizări la fel de percutante, mai ales cele din studiul *Sclavia timpului nostru*. În plan social, Tolstoi îi ajută pe ţăranii din nou loviţi de foamete, organizează ample acţiuni de sprijinire a sectanţilor duhobori şi molocani, propune Academiei suedeze să le confere duhoborilor Premiul Nobel ce-i era destinat lui. Se accentuează conflictele familiale, intenţia părăsirii definitive a familiei revine în mai multe rânduri; se ascute însă mai cu seamă conflictul cu autorităţile statale şi ecleziastice, cu Nicolae al II-lea şi cu Pobedonosţev: în martie 1900, e dată publicităţii hotărârea Sinodului privind interzicerea înmormântării religioase a contelui Lev Tolstoi în cazul morţii sale fără căinţă.

1. Elaborată cu întreruperi de-a lungul unui întreg deceniu, **1889–1899**, *Învierea* este indiscutabil cel mai „tolstoist" roman al lui Tolstoi. Dibuirile, în aceeaşi direcţie, ale lui Andrei Bolkonski sau Pierre Bezuhov acoperiseră

numai o parte din *Război şi pace*, parte extinsă, graţie opţiunilor mai categorice şi mai de anvergură ale lui Konstantin Levin, la o bună jumătate a romanului *Anna Karenina*. „Ruptura" din viaţa prinţului Dmitri Ivanovici Nehliudov devine de astă dată nucleul tematic al *Învierii,* iar ca problematică – un soi de rememorare artistică a „rupturii" ideale din viaţa lui Tolstoi, din 1881, şi o prefigurare a evadării sale reale, din 1910; pe care, între timp, aveau s-o mai anunţe, vizionar, evadările lui Stepan Kasatski şi Feodor Kuzmici din lumea ce le fusese hărăzită prin naştere.

„Oamenii sunt asemenea râurilor; apa în toate râurile este la fel, una şi aceeaşi, dar fiecare râu este aici îngust, colo repede, dincolo lat, acum liniştit, apoi curat, când rece, când tulbure, când cald. La fel şi oamenii. Fiecare om poartă în embrion toate însuşirile omeneşti, dar câteodată manifestă unele din ele, iar altă dată altele, şi se întâmplă deseori să nu semene cu el însuşi, cu toate că rămâne mereu una şi aceeaşi fiinţă. La unii oameni aceste schimbări sunt foarte accentuate. Nehliudov făcea parte din această categorie."

Monadă amorfă a universului aristocratic petersburghez şi a mecanismului birocratic prin care întreg acest univers se susţine şi se reproduce, Dmitri Nehliudov îşi recunoaşte imorala existenţă larvară datorită procesului prostituatei Ekaterina Maslova, cea pe care el însuşi o sedusese şi pe care, în calitate de jurat, ar trebui acum să o condamne impasibil. Nehliudov rupe cercul damnat al acestei „mecanici" sociale, se recunoaşte vinovat şi se pedepseşte spre a se mântui.

Situaţia e asemănătoare cu a lui Rodion Raskolnikov şi a Soniei Marmeladova din *Crimă şi pedeapsă*. Verdictul, de o violenţă fără egal în epocă, se extinde de astă dată asupra întregii înstrăinări patronate de oficialităţi. Injustiţia justiţiei fariseice, codul ei de legi nedrepte şi umilitoare, se încheagă în tabloul vast al dezumanizării impuse prin teroare. La antipodul Rusiei viciate („de sus"), înţelegerea, mila şi dragostea scriitorului se îndreaptă către obidita şi umilita Rusie („de jos"), care, ca şi la Dostoievski, îşi regăseşte şi îşi reclădeşte nobleţea în „Casele morţilor" din Siberia îndepărtată. Aventura sa superior „pedagogică" îl transferă pe

Nehliudov din saloanele frecventate de curtezane, generali şi miniştri în convoaiele deţinuţilor politici şi de drept comun; iar confruntarea cu toţi aceşti Simonson, Krîlţov, Karmanov, Emilia Ranţeva, Vera Efremovna, Markel, Vera Pavlovna, Novodvorov ş.a., îl susţin atât în stabilitatea liniilor valorice demarcatoare între lumea sa de ieri şi cea de azi, cât şi în delimitarea de revoluţionarii socialişti a credincioşilor smeriţi ai acestei din urmă lumi. Viziunea este din nou bivalentă: romancierul înţelege motivele nemulţumirii faţă de autocraţie, dar refuză revoluţia şi acceptă doar revolta ideală a unor suflete smerite.

Interpretările uzuale reţin cu precădere prima jumătate a romanului, urzeala mistificatoare a judecării şi condamnării Katiuşei Maslova. O dreaptă cumpănire a romanului va acorda însă o egală sau chiar mai accentuată atenţie ultimelor lui părţi, în care căutările artistului-gânditor se finalizează într-o coerentă imagine a mântuirii dorite. Ele se lămuresc până la capăt anume în partea a treia a romanului, inclusiv în portrete aparent secundare. De pildă, în portretul moşului îmbrăcat într-un caftan larg şi peticit, în pantaloni de postav şi cizme siberiene scâlciate, cu o traistă de postav şi o căciulă înaltă şi ponosită (creionat în capitolul XXI şi reluat în penultimul capitol, XXVII), mai jalnic ca înfăţişare, dar mai liber lăuntric cu prilejul reîntâlnirii. Acest bătrân simbolic, proiecţie a unor vise pe care Tolstoi le nutrea în privinţa propriului său viitor anonim, nu se închină nimănui: „Credinţe-s multe, dar duhul este numai unul singur. Şi în tine, şi în mine, şi în el. Aşadar, mai bine să creadă flecare în duhul care-i în el, şi aşa să fie uniţi cu toţii. Fiecare să creadă în sine, şi toţi vor fi ca unul singur”. Prigonit, purtat prin judecăţi, prin ospicii şi închisori, el rămâne liber în interiorul lui, neinteresat de autorităţi („el e ţar pentru el şi eu mi-s ţar pentru mine”), refuzând să-şi rostească chiar numele, deoarece n-are alt nume în afara celui mai orgolios şi mai smerit cu putinţă, de Om. Şi fără efect asupra însingurării lui rămân toate legile Antihristului, care „întâi i-a jertfit pe toţi, a luat pământul, a strâns toată bogăţia în mâna lui, s-a aşezat pe avutul oamenilor, i-a bătut pe toţi cei care i s-au împotrivit, apoi a scris legea care spune să nu jefuieşti şi să nu omori”.

Refuzul istoriei nedrepte trece într-un cvietism etic-religios. *Învierea* se încheie cu citate din Evanghelie şi cu încredinţarea că „începu pentru Nehliudov o viaţă cu totul nouă, nu atât din pricina noilor condiţii de viaţă, cât pentru că tot ce i se întâmplă de atunci căpătă pentru el cu totul alt înţeles decât înainte”. Ce anume i se va fi întâmplat „de atunci”, nu ne este dat să ştim. După cum nu ştim nimic despre viitorul împăcat al ocnaşilor Rodion Raskolnikov sau Dmitri Karamazov. Şi nici despre paradisiaca stare de după ultimul refugiu în Astapovo a răzvrătitului Lev Tolstoi: restul e tăcere!

2. „Lupta cu pofta trupească este aici un episod sau mai degrabă o treaptă; lupta principală se duce cu altceva – cu slava omenească”, îi va explica Tolstoi lui Certkov *Părintele Serghi*, povestirea scrisă de el în **1890**, **1891**, **1895** şi **1898**, în care impresiile personale culese la Optina şi alte mănăstiri vor fi canalizate tot către ideea înfrângerii orgoliului şi a izolării trufaşe de oameni: fostul prinţ Stepan Kasatski, devenit părintele Serghi, înţelege că trebuie să trăiască printre şi pentru oameni, drept care şi el se lasă judecat şi deportat în Siberia, ca un umil rob al lui Dumnezeu, despuiat de acte şi nume, unde, uitat de toţi ai săi, se aşază pe pământul unui mujic avut, „munceşte la grădina de zarzavat a stăpânului, îi învaţă pe copii carte şi îngrijeşte de bolnavi”.

Atât aflăm despre fericirea în fine dobândită a prinţului Stepan Kasatski – nu mai mult decât despre cea a prinţului Dmitri Nehliudov. Anterior am parcurs însă toate meandrele existenţei sale chinuite. Am aflat mai întâi despre viaţa mondenă din Petersburg, când „în sufletul său se săvârşea o complicată şi încordată frământare” ce avea să ajungă la apogeu atunci când, cerând-o în căsătorie pe contesa Korotkova, ea îi destăinuie că fusese amanta ţarului Nicolae I. Apoi am cunoscut în detaliu viaţa chinuită şi făţarnică a ieromonahului Serghi şi a pustnicului din peştera din munte, transformată în chilie, a celui care reuşea tot mai greu să-şi înfrâneze tentaţiile şi poftele, tăindu-şi un deget cu toporul, pentru a se împotrivi frumoasei Makovkina, dar păcătuind mai târziu cu fiica unui negustor, slabă la minte...

Se înţelege că în *Părintele Serghi*, ca şi în *Diavolul*, Tolstoi şi-a transpus propriile ispite chinuitoare de o viaţă întreagă. Obsesia telurică se înfrăţeşte însă din ce în ce mai strâns cu nevoia purificării sufleteşti, motiv principal în scrierile sale târzii. „Pofta trupească” nu este într-adevăr decât o faţetă a „slavei omeneşti”, piedica principală (ca anterior în *Moartea lui Ivan Ilici* sau în *Stăpân şi slugă*, iar ulterior în *Însemnările postume ale stareţului Feodor Kuzmici*) în calea dobândirii vieţii plenare.

Noutatea *Părintelui Serghi* constă mai ales în echivalenţa deşertăciunilor vieţii mondene şi ale celei monahale. În smerenia celui hirotonisit transpare orgoliul; înjosirea aparentă reprezintă o ascunsă sete de mărire. Nu renegând viaţa şi oamenii vei ajunge sfânt, ni se sugerează, această cale te convinge cel mult că în părintele Serghi se ascunde tot „marele păcătos Stepan Kasatski” şi că cercul vicios nu a fost străpuns; te vei purifica numai acceptând existenţa în totalitatea ei, identificându-te cu toate cele lumeşti, bune sau rele... Concluzia prevesteşte elogiul vieţii totale din *Hagi-Murad*.

3. Amintesc din publicistica vremii: *Apropierea sfârşitului* (1896) porneşte de la un caz de refuz al serviciului militar, venit din partea unui tânăr olandez, şi pledează pentru extinderea acestei atitudini prin care se evidenţiază „absurditatea şi imoralitatea războiului”.

Lui Mammon sau lui Dumnezeu? (1896) [să-i slujim] – alternativă în care Mammon se suprapune alcoolismului.

Învăţătura creştină (1894–1896), tratat compus din 64 de capitole, titlul fiecăruia desemnând câte un baconian „idol” de care omul trebuie să se elibereze: „păcatul poftei”, „păcatul trândăviei”, „păcatul setei de putere”, „păcatul desfrâului”, „păcatul beţiei”, „ispita personală”, „ispita familială”, „ispita faptei”, „ispita tovărăşiei”, „ispita statală”, „înşelăciunile credinţei” (ale credinţei reduse la simţurile exterioare sau susţinută prin false interpretări), „eliberarea de credinţa în miracole” ş.a.m.d. – o expunere amplă a faptelor respinse şi a celor recomandate de Tolstoi.

Introducere la articolul lui Edward Carpenter ,,Ştiinţa contemporană” (1897–1898) extinde „falimentul ştiinţei experimentale” şi asupra „celei

mai răspândite economii politice (Marx)”, conform cu neîncrederea atât în civilizaţia capitalistă, cât şi în proiectul civilizator socialist: „Dacă organizarea societăţii este rea, precum a noastră, o societate în care un număr mic de oameni stăpâneşte şi asupreşte majoritatea, atunci orice victorie asupra naturii va servi, în mod fatal, numai accentuării acestei stăpâniri şi asupriri”.

Două războaie (1898), anume „războiul vechi, trufaş, prostesc şi crud, inactual, înapoiat, păgân – cel spaniol-american” şi celălalt, „nou, plin de abnegaţie, întemeiat numai pe dragoste şi pe raţiune, războiul sacru – războiul împotriva războiului”, aşa după cum este el purtat de către duhoborii caucazieni împotriva guvernului rus: „lupta duhoborilor a deschis ochii milioanelor”!

Să nu ucizi (1900), nici pe cei mai detestabili asupritori şi împăraţi, care trebuie, dimpotrivă, să fie convinşi că „sunt ei înşişi ucigaşi” şi că nu mai trebuie să patroneze crimele.

Care-i ieşirea? (1900): „Ieşirea nu reprezintă distrugerea violenţei prin violenţă, luarea în stăpânire a uneltelor de producţie sau lupta parlamentară împotriva guvernului, ci recunoaşterea pentru sine de către fiecare om a adevărului, propovăduirea lui şi acţiunile în conformitate cu el. Iar adevărul este că omul nu trebuie să-şi ucidă aproapele...”.

Oare chiar aşa trebuie să fie? (1900), ca unul să se îmbogăţească din munca sutelor şi miilor, iar fratele să-şi oprime fraţii, situaţie justificată prin falsa învăţătură despre pedepsirea urmaşilor pentru păcatul lui Adam; „iar dacă se va distruge învăţătura falsă – nu va mai exista armata; şi dacă nu va fi armată, se vor distruge de la sine violenţele, asuprirea şi desfrânarea abătute asupra popoarelor”.

4. Studiul în care sunt reunite acum toate aceste convin-geri este *Sclavia timpului nostru*, scris în **1899–1900**. Îi punctez succesiunea de constatări şi recomandări: Hamalii încarcă marfarele câte 36-37 ore în şir; în fabrici muncitorii lucrează în condiţii insuportabile, ceea ce se vede „şi din casa în care trăiesc eu” (cea moscovită, se înţelege); teoriile care îi împart pe oameni în bogaţi şi săraci nu sunt justificabile; dar nici

concluziile economiei politice nu sunt, fiindcă „nici împuţinarea orelor de lucru, nici sporirea plăţii, nici făgăduita socializare a uneltelor de producţie” nu va da vreun rezultat palpabil; „situaţia mizeră a celui din fabrică şi în genere a muncitorului de la oraş nu constă în aceea că el munceşte mult şi primeşte puţin, ci în aceea că este privat de condiţiile de viaţă fireşti din mijlocul naturii, privat de libertate şi constrâns la o muncă silnică, străină şi monotonă”; drept care greşesc „ştiinţa economică” şi socialiştii care susţin superioritatea muncii industriale faţă de cea agrară; „robia muncitorilor timpului nostru de-abia începe să fie înţeleasă de către oamenii înaintaţi ai societăţii noastre”, ca înlocuind iobăgia prin „trei legiferări: cu privire la pământ, biruri şi proprietate”; „cauza robiei este legislaţia. Iar legislaţia se bazează pe violenţa organizată”, organizată anume de guvern; „de aceea eliberarea oamenilor de robie e posibilă numai prin distrugerea guvernului”, distrugere ce trebuie să evite însă violenţa, conştientizând caracterul inutil şi fals al oricărei guvernări; în speţă, prin trei refuzuri: l) neluând parte la nici o acţiune patronată de guvern: nici ca soldat sau mareşal, nici ca ministru, guvernator sau membru al parlamentului, „în genere prin nici o funcţie legată de violenţă”, 2) neplătind biruri guvernului şi neprimindu-le din partea sa, sub formă de salariu, pensie sau recompensă, 3) nefolosind statul pentru a obţine pământ şi alte bunuri, ori pentru acapararea altor oameni; toate se rezolvă deci prin „reţinerea de la violenţă”, potrivit principiului: „Am o singură viaţă. Şi în această scurtă viaţă a mea, de ce aş acţiona neconform cu glasul conştiinţei, de ce aş deveni participant la faptele voastre respingătoare? Nu vreau să particip şi nu voi participa”.

Aşa arăta, la răscrucea celor două secole, lanţul demonstraţiei tolstoiene, cu tot ce avea ea pătrunzător şi iluzoriu, lucid şi utopic.

5. *Jurnalul* acestui sfârşit de secol se distinge, comparativ cu ce fusese şi cu ceea ce avea să urmeze, prin câteva particularităţi. El nu este prea întins, Tolstoi fiind absorbit de elaborarea unor opere de artă. Numeroase însemnări comentează tocmai gestaţia acestor scrieri: întâlnim multe notaţii privind *Învierea* şi câteva despre povestirile *Părintele Serghi* şi *Hagi-Murad* (în curs de configurare), despre drama *Cadavrul viu* sau studiul *Sclavia*

timpului nostru. Aceşti ani se singularizează totodată printr-un deosebit de susţinut şi de constant interes pentru problemele esteticii, cărora le consacră mai multe articole şi studiul de proporţii *Ce este arta?* (publicat în 1897–1898); notaţiile teoretice despre artă, din *Jurnal*, ating de aceea o frecvenţă şi pondere de excepţie.

Preocupat de numeroase obiectivări artistice şi teoretice, Tolstoi îşi reprimă întrucâtva interesul, îndeobşte acut, pentru propria lui persoană, el scrie relativ rar despre simţămintele, bolile, angoasele sale, despre soţie, copii sau conflictele familiale, ceva mai mult despre prieteni şi vizitatori, despre duhobori şi molocani, despre cărţi, agreate sau respinse, ale unor autori mai vechi sau mai noi, orientali sau occidentali, ruşi şi germani, nu foarte detaliat nici despre obsesiile sale religioase ori conflictele sale sociale, în creştere totuşi. *Jurnalul* sugerează o perioadă de relativă acalmie în viaţa şi creaţia lui Tolstoi, un reflux al subiectivităţii în favoarea obiectivărilor, inclusiv a celor doar proiectate (vezi lista lor consemnată la 13 decembrie 1897), o scurgere întrucâtva „paşnică" a timpului, între anotimpurile petrecute la Iasnaia Poliana şi la Moscova. Faptul are pentru cititor şi un revers obositor: primează notaţiile abstracte în detrimentul celor vii, la un moment dat cu prea numeroase idei teoretice înşirate pe puncte. Oricum, „l ianuarie al unui an şi veac nou" Tolstoi îl întâmpină după ani de muncă intensă şi rodnică, pe parcursul cărora sunt rare exclamaţiile de genul „sunt viu, dar nu trăiesc".

6. Şi acum, ceva mai în detaliu: • *Arta* spuneam că se menţine ca o dominantă a meditaţiilor; e tatonat echilibrul dorit între etic şi estetic, dar mai cu seamă dezavuată izolarea esteticului de etic, din timpurile moderne: „fiecare artă cunoaşte două abateri de la drum: vulgaritatea şi artificialitatea"; „nicăieri nu dăunează mai tare conservatorismul decât în artă"; „toate aceste mari talente: Goethe, Shakespeare, Beethoven, Michelangelo au produs alături de lucruri minunate nu lucrări doar mediocre, ci chiar respingătoare"; frumosul „*nu din cauză că e bun mi-e drag, ci pentru că mi-e drag e bun*" (încrederea în receptarea valorii imanente e reluată şi ulterior); „desfătarea estetică este o desfătare de ordin

inferior. Chiar, cu cât este mai elevată această desfătare, cu atât e mai mare insatisfacţia lăsată”; „idealul oricărei arte, către care trebuie ea să tindă, este accesibilitatea generală, iar artele, în special muzica, alunecă actualmente în rafinament”; „*arta* este o născocire”, „e ispita distracţiei cu păpuşi, cu poze, cu cântece, *cu jocul*, basme şi nimic mai mult”; „rafinamentul artei şi forţa ei sunt totdeauna invers proporţionale”; „estetica este expresia eticii”; dar „devenind tot mai egoistă, arta a ajuns la demenţă, întrucât demenţa este doar un egoism ajuns la ultimul grad”; „ce uşurare ar resimţi toţi cei închişi la concert pentru a asculta ultimele lucrări ale lui Beethoven, dacă li s-ar cânta un trepak, un ceardaş sau ceva asemănător”; „poezia populară, muzica, în general arta a secat pentru că tot talentul a fost prin mituire ademenit să devină măscăriciul bogaţilor şi sus-puşilor: muzica de cameră, opera, odele”; „poeţii, stihuitorii îşi stâlcesc limba, ca să fie în stare să exprime orice idee cu tot soiul de cuvinte posibile (şi imposibile)”; „răul artei – principalul – e că îţi ocupă timpul, că ascunde de oameni trândăvia”; „dacă ţelul artei nu va fi binele, ci desfătarea, atunci şi difuzarea artei va fi alta”; „Shakespeare a început să fie preţuit, când a pierdut criteriul moral”; „esteticul şi eticul – două puncte de sprijin ale aceleiaşi pârghii: cu cât se lungeşte şi se uşurează o parte, cu atât se scurtează şi se îngreunează cealaltă parte. Imediat ce pierde sensul moral, omul devine deosebit de sensibil faţă de estetic”; „arta noastră este la fel ca sosul în mâncare. Dacă e să mănânci numai sosul, va fi gustos, dar nu te vei sătura şi-ţi vei strica stomacul” ş.a.m.d. – tot atâtea opinii exacerbând refuzul hedonismului elitar, în dorinţa de a readuce arta la subordonare faţă de morală şi faţă de viaţa celor mulţi, nu a privilegiaţilor.

• *Idealul etic* şi *idealul social* sunt adesea reafirmate şi de sinestătător: „nu se poate trăi fără un ideal”; „patima e izvorul celor mai mari nenorociri şi noi nu numai că n-o domolim, dar o aţâţăm cu toate mijloacele, şi pe urmă ne plângem că suferim”; o parte a omenirii, „cam 20% este pur şi simplu nebună, stăpânită de mania egoismului, care merge până la concentrarea tuturor forţelor spirituale asupra propriei persoane; cealaltă parte, majoritatea, cam 80% e sub imperiul hipnozei ştiinţifice, artistice,

statale şi, în special, religioase”; „să descriu situaţia celor din fabrici, a servitorilor, a soldaţilor, a agricultorilor, în comparaţie cu bogătanii, şi să arăt că toate vin de la înşelăciune”; „m-am gândit că dacă e să slujesc oamenilor prin scris, atunci singurul lucru la care am dreptul şi pe care trebuie să-l fac, e să demasc bogaţii în lipsa lor de dreptate şi să le dezvălui celor săraci înşelăciunea în care sunt menţinuţi”; „greşeala principală constă în aceea că pământul pare ceva dobândit, ceva anexat mie, când de fapt eu sunt cel dobândit de pământ şi anexat lui”; „omul are însuşirea să nu vadă suferinţele pe care nu vrea să le vadă. Şi nu vrea să vadă suferinţele pricinuite de el însuşi. Cât de des am auzit eu spunându-se despre birjarii care sunt aşteptaţi, despre bucătari, lachei, mujici că în munca lor «le e foarte plăcut». Racilor le place să fie fierţi de vii”; „oare de ce sunt lichelele pentru despotism? Din cauză că într-o conducere ideală, care dă după merite, lor le e rău. În condiţiile despotismului, în schimb, se poate întâmpla orice”; „nu mă pot bucura de naşterea copiilor în păturile înstărite – se înmulţesc trântorii”; „orice copil din clasele îndestulate e pus, prin însăşi educaţia lui, în situaţia de a fi un nemernic, care trebuie să-şi asigure printr-o viaţă necinstită cel puţin opt sute de ruble pe an”; „simptomul descompunerii lumii noastre e că oamenii nu se ruşinează de bogăţie, ci se mândresc cu ea”.

• *Religia* e dezavuată în forma ei oficializată şi acceptată numai ca credinţă compatibilă cu raţiunea: „mi se spune că Dumnezeu e 1 şi 3, că a zburat la ceruri, că pâinea e corpul lui ş.a., eu le supun pe acestea verificării raţiunii şi hotărăsc cu siguranţă că ceea ce e neraţional pentru mine nu există”; „adevărul creştin – se spune – nu poate fi demonstrat, trebuie crezut, exact ca şi cum ar fi mai uşor să te convingi de adevărul absurdului decât al raţionalului. De ce să lipsim creştinismul de caracterul său convingător?”; „se spune: hipnotizatorii sunt pasibili de judecată pentru insuflarea unor acte ilegale. În schimb, insuflarea tuturor grozăviilor credinţei bisericeşti la vârsta copilăriei, atât de receptivă la hipnoză, nu numai că nu e interzisă, ci e interzisă neinsuflarea. E îngrozitor”.

• *Boala şi moartea:* „încerc un sentiment de linişte, de mulţumire, atunci când mă îmbolnăvesc, când se săvârşeşte distrugerea limitelor persoanei mele. Imediat ce mă însănătoşesc, încerc contrariul, nelinişte, nemulţumire”; „voiam să notez că ieri, după ce am stins lumânarea, am început să caut chibriturile şi nu le-am găsit, şi m-a apucat groaza. «Şi te mai pregăteşti de moarte! Nu cumva vrei să mori tot cu chibrituri?» mi-am spus eu, şi imediat am şi văzut pe întuneric viaţa mea adevărată şi m-am liniştit. Ce mai e şi spaima asta de întuneric?!”.

• Polemizează cu *radicalii ruşi* („toţi aceşti Granovski, Bielinski, Cernîşevski, Dobroliubov, ridicaţi la rang de oameni mari, ar trebui să mulţumească guvernului şi cenzurii, fără de care ar fi fost cei mai neînsemnaţi foiletonişti”), cu *marxismul* (fie pentru că – potrivit lui Marx – „capitalismul ar duce la socialism”, fie pentru că „greşeala marxiştilor (şi nu numai a lor, ci a întregii şcoli materialiste) constă în faptul că ei nu văd că viaţa oamenilor e pusă în mişcare de creşterea conştiinţei, de mişcarea religiei”), cu *ştiinţa* şi cu *maşinismul* civilizaţiei industriale („am citit despre nişte uimitoare maşini care înlocuiesc munca şi suferinţele oamenilor. Dar asta e exact ca şi cum ai inventa un aparat complicat prin intermediul căruia să poţi omorî şi bate fără efort şi fără încordare. E mai simplu să nu baţi şi să nu omori”), cu *Nietzsche* („orice învăţătură filosofică şi religioasă este doar învăţătura despre *ceea ce* trebuie făcut. Ce-ar fi dacă am măsura învăţătura lui Nietzsche cu această măsură?”; „am citit *Zarathustra* de Nietzsche şi însemnarea surorii lui despre modul în care scria el, şi m-am convins pe deplin că era complet nebun când scria, şi nebun nu într-un sens metaforic, ci în sensul cel mai direct şi mai exact”), egoismului nietzschean asociindu-l, la un moment dat, chiar arta cehoviană („am citit *Doamna cu căţelul* a lui Cehov. E Nietzsche de la un capăt la altul”).

• Şi notaţii *personale:* unele referitoare, aluziv şi umoristic, la conflictele sale de familie („Lessing, mi se pare, zicea că fiecare soţ spune, sau crede, că pe lume e doar o singură femeie păcătoasă şi că aia anume e nevasta lui”), altele în care îşi laudă vârsta („progresul moral al omenirii

decurge doar din faptul că există bătrâni. Bătrânii se fac mai buni, mai deştepţi şi transmit generaţiilor următoare experienţa lor de viaţă”) sau care se interferează până la detalii cu opere de artă în curs de pregătire (notaţia din 19 iulie 1896, despre „lujerul frânt şi murdărit”, care prefigurează introducerea din *Hagi-Murad*; ori cea din 3 februarie 1898, despre faptul că „omul curge şi în el există toate posibilităţile: a fost prost, a devenit deştept, a fost rău, a devenit bun, şi invers” etc., în care se recunoaşte citatul reprodus din *Învierea*); iar într-o însemnare, din 24 noiembrie 1897, îşi recapitulează viaţa. („Ciudată soartă: din adolescenţă încep neliniştile, patimile, şi gândeşti: te însori şi trece. La mine chiar a trecut şi am avut o îndelungă perioadă – cam de optsprezece ani – de linişte. Apoi năzuinţa de a schimba viaţa, şi rezistenţa inversă. Luptă, strădanii şi, în sfârşit, ai zice, limanul, odihna. Dar n-a fost aşa. Ce e mai greu începe, şi continuă şi – probabil – mă va însoţi până la moarte.”) **1901–1905**

Începutul secolului este marcat, pentru Tolstoi, de oficializarea rupturii sale de Biserica pravoslavnică, din sânul căreia Sfântul Sinod îl excomunică în februarie 1901. Fiul revoltat, care va refuza să reediteze gestul de împăcare al „fiului rătăcitor”, scrie *Răspuns la hotărârea Sinodului*, studiile Ce *este religia şi în ce constă esenţa ei*, *Despre toleranţa religioasă*, *Expunerea filosofică a vieţii adevărate*; şi le răspunde instituţiilor statale prin apelurile *Către ţar şi ajutoarele sale*, *Către poporul muncitor*, *Către oamenii politici*, prin articolele *Libertăţile şi libertatea* sau *Sfârşit de veac*. Opunându-se categoric Bisericii şi statului, el se delimitează totodată de lupta revoluţionară, purtată, către sfârşitul perioadei, cu tot mai multă intransigenţă. Războiul ruso-japonez îi apare ca total străin intereselor populare; victimelor pogromului de la Chişinău le acordă în schimb întregul său sprijin. Grav bolnav între timp, el îşi îngrijeşte sănătatea în Crimeea, unde se împrieteneşte cu Cehov şi Gorki. Deşi aflat de câteva ori în pragul morţii şi îndurerat de dispariţia fratelui său Serghei Nikolaievici, Tolstoi reuşeşte să termine *Hagi-Murad*, capodopera bătrâneţii sale; fără să poată, în schimb, termina alte două scrieri artistice de anvergură, *Bancnota falsă* şi *Însemnările postume ale stareţului Feodor Kuzmici*. Opţiunile artistice se

interferează pe mai departe cu cele politice: *Hagi-Murad* desăvârşeşte tema stigmatizării ţarului Nicolae I, prezentă şi în nuvela *După bal*; pe câtă vreme Feodor Kuzmici împleteşte denunţarea trecutului autentic al ţarului Alexandru I cu apologia viitorului său imaginar...

1. În viziunea lui Tolstoi, răul şi binele fie se polarizează în personificări de sine stătătoare şi uneori extreme, fie se înlănţuie şi chiar se determină genetic.

Răul i se dezvăluie povestitorului Ivan Vasilievici din *După bal* (1903) printr-o întâmplare şi îmbracă aspectul frumos, arătos, înalt, cu mustăţi albe ondulate, după modelul Nicolae I, al colonelului Piotr Vladislavici. Tatăl Valenkăi păruse culmea distincţiei în timpul mazurcii de la elegantul bal al protipendadei anilor patruzeci. Peste numai câteva ore însă, pe câmpul de exerciţiu unde este surprins de tânărul îndrăgostit şi ocolit de somn, el redevine o fiară; în sunete de flaut şi de tobă comandă biciuirea până la moarte a tătarului evadat de la oaste, şi îl loveşte cu propria-i mână pe soldatul firav care cu varga lui nu însângerase în măsura dorită spinarea nenorocitului. Cruzimea serviciului militar l-a obsedat dintotdeauna pe Tolstoi; iar episodul din viaţa fratelui său Serghei Nikolaievici, îndrăgostit pe vremuri de fata comandantului militar din Kazan, şi brusc dezamăgit în sentimentele sale după ce asistase, din întâmplare, la executarea unui soldat, execuţie condusă de chiar tatăl iubitei sale, i-a prilejuit demontarea în puţine pagini a întregului sistem represiv „*a la Nicolas I*”.

Binele este reprezentat în nuvela *Alioşa Gorşok* (1905) de tânărul numit şi poreclit astfel. El reprezintă smerenia întruchipată într-o nouă slugă umilă şi de nădejde a unui alt stăpân, lucrător din zori şi până-n noapte, bucuros să execute fără crâcnire orice poruncă, inclusiv pe aceea de a nu o lua de nevastă pe bucătăreasa Ustinia – până ce, în timp ce curăţă zăpada, cade de pe acoperiş şi moare, fiindcă doar nu poţi trăi veşnic...

Răul naşte *răul*, dar şi *binele* – conform aceleiaşi viziuni a neîmpotrivirii şi a nonviolenţei – în ampla şi neterminata povestire *Bancnota falsă* (1902–1904). Răul mic, bancnota de două ruble şi jumătate falsificată de gimnaziştii Mahin şi Smokovnikov într-una de douăsprezece

ruble şi jumătate, generează un nesfârşit lanţ de rele din ce în ce mai tulburătoare, într-un iureş fără oprire şi într-o pervertire succesivă a fiecărui următor personaj. Uciderile se multiplică, singur Stepan Pelagheiuşkin se face vinovat de şase crime, pe el anume îl alege însă autorul şi pentru a demonstra metamorfoza răului în bine. Mântuirea e decantată din asumarea păcatelor celor mai mari, într-un spirit care ni-l aminteşte pe Dostoievski, iar ucigaşul insensibil Stepan ajunge smeritul prin bine şi întru bine, propovăduitorul renăscut la viaţă nouă al unei liber reinterpretate învăţături evanghelice.

Imaginaţia târzie a lui Tolstoi, alimentată de legendele timpului, îl supune unei transformări asemănătoare şi pe împăratul Alexandru I, care ar fi poruncit ca la Taganrog să fie înmormântat cu identitatea sa un oarecare Strumenski, militar evadat, asemănător lui ca înfăţişare, şi la a cărui executare prin biciuire asistase în ajun, în sunete de flaut şi de tobe, într-o scenă care o reia îndeaproape pe cea din nuvela *După bal*; el însuşi, fostul împărat, se exilează de bunăvoie în Siberia şi recapitulează acum, în aceste *Însemnări postume ale stareţului Feodor Kuzmici, mort la 20 ianuarie 1864, în Siberia, lângă Tomsk, pe domeniul negustorului Hromov* (1905), atât faptele rele întâmplate în copilăria şi adolescenţa lui petersburgheze, cât şi intenţiile bune de care s-a pătruns după plecarea sa definitivă „din lume”. În numele lui Alexandru şi sub oblăduirea legilor sale, au fost comise nenumărate crime aidoma execuţiei din preziua evadării sale; evadare pe care i-o impusese conştiinţa păcatelor lui. Alexandru reeditează astfel – de astă dată în cea mai desăvârşită taină – gestul lui Stepan Kasatski. Şi, după un lung exerciţiu de înfruntări şi înfrângeri de sine, în 1849, la cei 72 de ani ai săi, îşi recapitulează viaţa. Tolstoi are cinci ani mai mult şi la moarte va fi cu zece ani mai bătrân decât eroul său. Dar un paralelism mai esenţial între erou şi autor i se va destăinui oricărui cititor atent al *Jurnalului*, atunci când va rememora, de pildă, asemenea fragmente, ale mărturisirilor: „Am dormit puţin şi am văzut vise rele: o femeie oarecare, neplăcută, slabă, se lipeşte de mine, şi mie mi-e frică nu de ea, nu de păcat, ci de faptul că mă va vedea soţia. Şi iarăşi vor fi reproşuri, şaptezeci şi doi de ani, şi încă nu sunt liber

[...]”. Nelibertatea izvorâse din dorinţele neîncetate ale ţarului Alexandru: de a-l învinge pe Napoleon, de a stăpâni Europa, de a se elibera de coroană... Iar libertatea însemna eliberarea de patimi şi de ispite a pornirilor sufleteşti autentice. Ca şi în cazurile lui Nehliudov, Kasatski sau Tolstoi însuşi, nu aflăm totuşi prea multe despre această permanent râvnită libertate totală: povestirea a rămas neterminată...

2. *Hagi-Murad*, povestirea încheiată, în schimb, după opt ani de lucru intermitent, **1896–1904**, transcende antinomiile moralizatoare din majoritatea scrierilor sale de bătrâneţe, tezista şi cam abstracta lor opţiune între bine şi rău; ea reafirmă valoarea absolută a vieţii organice în genere şi a vieţii umane cu deosebire. Paralela eroului principal cu forţa şi vitalitatea florii de ciulin – uvertură şi acord final – elogiază tocmai existenţa încăpăţânată a unei naturi socotite pe nedrept neînsufleţită şi a unui om care, parte şi desăvârşire a naturii, reface în viaţa sa zbuciumată unitatea indisolubilă şi indestructibilă a organicităţilor totale. Pe marea spirală a împlinirilor sale, Tolstoi se întoarce, aproape de sfârşit, la experienţa personală şi la tema îndrăgită a tinereţii, din romanul *Cazacii*, experienţă şi temă pe care le reinterpretează în posesia întregii înţelepciuni între timp acumulate. *Hagi-Murad* e o savantă rimă finală a perfecţionărilor de peste o jumătate de secol, cea mai sintetică, poate, mărturie a „teluricului” Tolstoi, eliberat pentru moment de obsesiile sale spiritualiste inhibatoare. Povestea vieţii lui Hagi-Murad cinsteşte omul integru şi integral, viguros şi liber, incapabil de a-şi păstra intactă independenţa şi jertfindu-se pentru a o păstra totuşi. Conducător al mişcării de eliberare a popoarelor caucaziene de sub dominaţia autocraţiei ruse, ajuns acum în conflict şi cu Şamil (care-i ţine ostatici pe membrii familiei lui: „sunt legat, şi capătul funiei e în mâna lui Şamil”), pendulând tragic între fostul său stăpân şi stăpânii săi actuali, pe care tot nu-i poate accepta şi cărora tot nu li se poate supune – Hagi-Murad este prins în capcana vicleană a istoriei, hotărât s-o înfrunte cu demnitate şi până la capăt. Figura lui se hipertrofiază până la dimensiuni epopeice, într-o variantă mai laconică şi mai concentrată, dar înrudită cu *Război şi pace*. „Războiul şi pacea” conduc de fapt destinul tuturor personajelor, soldaţi şi

ofiţeri ruşi, miniştri şi generali, camarazi de arme ai răzvrătitului, toţi aceşti Avdeiev, Bondarenko, Panov, Nikitin, Nazarov, Ignatov şi Petrakov, Poltoraţki şi Tihonov, Butler şi Petrov, bătrânul şi tânărul prinţ Voronţov, prinţesa Maria Vasilievna şi inimoasa Maria Dmitrievna, Cernîşov şi Nicolae I, Şamil, Han-Magoma, Gamzalo, Hanefi, Kurban, Karganov, Hagi-Aga, Ahmed-Han, Iusuf, Patimat şi Hagi-Murad însuşi: întreaga lume clocotitoare, adunată într-un unic ghem de conflicte, cu mii de amănunte palpabile de sub o cupolă sublim iluminată. Negativ prin capitolul XV, cea mai incisivă demascare cu putinţă a ţarului obtuz şi criminal, expresie concentrată a birocratismului inuman, pozitiv în capitolul final, XXV, în care Hagi-Murad şi adepţii lui îşi apără până la moarte neatârnarea, într-o ultimă simbolică explozie a setei de libertate, neînfricată şi neînfrânată – povestirea aduce un vibrant elogiu omului simplu, creştin sau musulman, ţăran rus sau muntean din Caucaz, rod suprem al vieţii şi chezăşie a neîntreruptei sale rodiri viitoare, singura fiinţă cu adevărat demnă de a fi numit Om şi prin care universul îşi celebrează împlinirile. Cu voluptoasă autoumilire nota Thomas Mann într-o scrisoare, din 16 iunie 1952: „Tocmai acum l-am recitit din nou pe *Hagi-Murad*, unde elementul epic e de-a dreptul hipertrofiat. Dumnezeule, sunt un şoricel pe lângă un asemenea leu. Academiile pot să-mi decerneze o mulţime de premii mondiale pentru isprăvile mele – ştiu totuşi ce e mare, şi ce e de mărime medie în cel mai bun caz. E bine să stăm frumos cu toţii laolaltă, simţindu-ne mici de tot, şi să privim *în sus*!”.

3. Publicistica ultimului deceniu, din ce în ce mai întinsă şi mai angajată, încununează căutările lui Tolstoi la antipodul ţarismului, pravoslaviei, armatei, ca şi al revoluţiei şi so-cialismului.

Către ţar şi ajutoarele lui (1901): „Din nou ucideri, din nou măceluri de stradă, din nou vor fi execuţii, din nou frică, învinuiri false, ameninţări şi înrăire pe de o parte, din nou ură, dorinţă de răzbunare şi pregătire pentru jertfă, de cealaltă”. Celor sus-puşi Tolstoi le adresează de aceea chemarea să pună capăt împilărilor şi să acorde poporului libertatea de care este frustrat.

Răspuns la verdictul Sinodului din 20-22 februarie şi la scrisorile primite cu acest prilej (1901): „[...] m-am convins că învăţătura Bisericii este, teoretic, o minciună perfidă şi dăunătoare, iar sub raport practic – o culegere de superstiţii şi de vrăjitorii dintre cele mai primitive, care disimulează întru totul întregul sens al învăţăturii creştine”; „Am început prin aceea că am iubit propria mea credinţă pravoslavnică mai mult decât propria mea linişte, apoi am iubit creştinismul mai mult decât propria mea Biserică, iar acum, mai mult decât orice pe lume, iubesc adevărul”.

Unicul mijloc (1901) rămâne „eliberarea de prejudecăţile teologice, statale şi ştiinţifice – credinţa în Dumnezeu şi în legea lui”.

Îndreptar pentru soldaţi, *Îndreptar pentru ofiţeri* şi *Introducerea la „Îndreptarul pentru soldaţi” şi „Îndreptarul pentru ofiţeri”* (1901–1902) distinge din nou două soluţii preconizate, una falsă şi alta corectă: „prima, deşi foarte dificilă – revoluţia sângeroasă, a doua – recunoaşterea de către guverne a obligaţiilor lor”; cele două scrisori trimise ţarului Nicolae al II-lea susţin anume această din urmă cale...

Despre toleranţa religioasă (1901): „Biserica nu ar promova minciuna ei fără violenţa directă sau indirectă a guvernelor şi a claselor stăpânitoare. [...] De aceea Biserica, guvernul şi clasele stăpânitoare se susţin reciproc”.

Către cler (1902) denunţă dogmele sinodului de la Niceea, ca şi egoismul „care în ultima vreme s-a afirmat atât de răspicat şi de conştient prin învăţătura lui Nietzsche şi care se extinde cu rapiditate, născând în oameni cele mai grosolane şi crunte instincte animalice”.

Către poporul muncitor (1902) preconizează dispariţia proprietăţii agrare şi „pământul liber”, potrivit ideilor lui Henry George; şi se ridică împotriva „învăţăturii socialiste”: „[...] voi trebuie nu să vă orientaţi forţele spre lupta cu clasele stăpânitoare, prin revolte, revoluţii sau activitate socialistă, ci numai către voi înşivă, pentru a trăi mai bine”.

Ce este religia şi în ce constă esenţa ei (1901–1902): „Religia adevărată este acea atitudine stabilită conform cu raţiunea şi cunoştinţele omului, în raport cu viaţa infinită dimprejur, care leagă propria viaţă de acest infinit şi îi îndrumă faptele”. Pe de altă parte, ideea „seminebunului

Nietzsche” cu privire la „supraomul” egoismului neţărmurit, îi favorizează pe cei sus-puşi: „Oamenilor aflaţi la putere, şi care înrobesc masele, gândesc şi spun: «*apres moi le déluge*», li se pare foarte comod ca, prin armată, cler, soldaţi şi poliţişti, prin ameninţarea baionetelor, gloanţelor, închisorilor, eşafoadelor – să-i oblige pe oamenii înrobiţi să trăiască în ameţeala şi înrobirea lor, şi să nu-şi deranjeze stăpânitorii să se folosească de situaţia lor”.

Către oamenii politici (1903) îi îndeamnă pe aceştia să priceapă că, de la mijlocul secolului trecut, „stăpânirea a ajuns în acelaşi timp de nebiruit şi şi-a pierdut justificarea şi prestigiul în popor”, motiv pentru care este ineficient anarhismul unui Stirner, Bakunin sau Kropotkin, şi nu merită urmărite decât „raporturile de dragoste între oameni”.

Veniţi-vă în fire (1904) este un apel fierbinte adresat tuturor celor îmbătaţi de naţionalismul războiului cu Japonia, „prostiţi de rugăciuni, predici, chemări, procesiuni, poze, ziare” şi de ţarul care „călătoreşte prin întreaga Rusie pentru a-i hipnotiza pe oamenii trimişi la masacru” – de parcă nu ar fi existat un Voltaire, Montaigne, Pascal, Swift, Kant sau Spinoza. „Cauza vieţii mele nu are însă nimic comun cu recunoaşterea drepturilor chinezilor, japonezilor sau ruşilor asupra Port-Arthur-ului”; „şi de aceea, ca om, eu nu pot participa la război nici direct şi nici indirect, nici prin dispoziţii, nici prin ajutor şi nici prin agitaţie – *nu pot, nu vreau şi nu voi participa*”.

Introducere la articolul lui V.G. Certkov „Despre revoluţie” (1904) recunoaşte abnegaţia de care au dat şi dau dovadă revoluţionarii narodnici şi urmaşii lor – „oamenii cei mai buni, de o moralitate înaltă şi cu spirit de sacrificiu”, „care cu extraordinare privaţiuni, riscându-şi libertatea şi adesea viaţa, merg în popor, pentru a-l ridica, sau tipăresc şi răspândesc broşuri revoluţionare; nu se poate să nu vedem însă că activitatea acestor oameni nu a putut şi nu poate duce la nimic altceva decât la propria lor moarte şi la înrăutăţirea situaţiei de ansamblu [...]”.

4. Înţelegerea cauzelor şi nerecunoaşterea eficienţei luptei revoluţionare caracterizează şi textele anului **1905**.

Despre mişcarea socială a Rusiei descrie „întregul rău pe care îl produce în prezent guvernul rus, deosebit de crunt, grosolan, prost şi mincinos“. Evenimentele sângeroase de la 9 ianuarie nu atestă doar extrema nocivitate a despotismului guvernamental; „însemnătatea acestor evenimente este cu mult mai mare: prin acţiunile unui deosebit de prost şi brutal guvern rus ni s-a dezvăluit, mai limpede decât prin acţiunile unor guverne mai cuviincioase, caracterul vătămător şi inutil nu al unui sau altui guvern, ci al oricăruia, adică al grupului de oameni dispunând de posibilitatea să subordoneze voinţei lui majoritatea poporului”. Situaţia rămâne mascată în Anglia, America, Franţa sau Germania; guvernul rus a deconspirat însă până la capăt natura oricărui guvern de a fi „un îngrozitor tâlhar, inuman şi puternic”.

Singurul lucru necesar cu subtitlul *Despre puterea de stat*, unul din cele mai incisive texte ale lui Tolstoi, biciuieşte aparatul guvernamental represiv. „[...] despre Nicolae al II-lea ştiu că este omul cel mai obişnuit, submediocru, grosolan de superstiţios şi incult, care de aceea nu putea nicicum fi cauza acelor, enorme prin cuprindere şi urmări, evenimente, ce se produc acum în Orientul îndepărtat” (e vorba tot de războiul ruso-japonez). Toţi ţarii au fost depăşiţi de mecanismul care i-a adus la putere, Petru, Ecaterina I, Elisabeta, Ecaterina a II-a, Pavel, Alexandru I; „apoi domneşte şi decide soarta Rusiei soldăţoiul brutal, incult şi crud, Nicolae; apoi Alexandru al II-lea, nici deştept şi nici bun, ba liberal, ba despotic; apoi Alexandru al III-lea, pe de-a întregul prost, aspru şi neevoluat. Iar acum, prin succesiune, a venit acest ofiţer de husari, slab la minte, punând la cale cu complicii săi proiectul manciuriano-coreean, cu preţul a sute de mii de vieţi şi a miliarde de ruble”. Furia publicistului se revarsă succesiv şi de-a valma asupra lui Cromwell şi Carol I, toţi regii Franţei cu numele de Ludovic sau Carol, asupra lui Napoleon, Roosevelt, Chamberlain şi Wilhelm, căci „omul de stat moral şi virtuos este o contradicţie în termeni, la fel de mare ca o prostituată morală, sau un beţiv moderat, sau un tâlhar smerit”. Tolstoi îi refuză pe conducătorii Revoluţiei Franceze, pe socialişti, pe revoluţionari şi pe anarhiştii contemporani, cu idealuri care, deşi nobile,

eşuează tot în violenţe. „De aceea mijlocul eliberării de toate relele de care suferă oamenii, inclusiv de acel groaznic rău produs de guverne (precum toate calamităţile actuale din Rusia), oricât ar părea de straniu, nu este decât unul singur – munca interioară a fiecărui om asupra lui însuşi.”

Păcatul cel mare, „acapararea pământului de către oamenii nemuncitori”, nu poate să fie acceptat sau să dureze – „îmi place să cred că noi, paraziţii ruşi, îngrăşaţi şi eliberaţi prin muncile poporului pentru activitate intelectuală, vom înţelege păcatul nostru şi vom căuta să-l dezlegăm, independent de avantajul personal, în numele dreptăţii care ne condamnă”.

Sfârşit de veac, înţeles în sens evanghelic, ca sfârşit al unei lumi şi început al alteia, prin ruptură şi transformare, e demonstrat prin distrugerea de către japonezi a armatei şi flotei ruseşti, care nu reprezintă decât începutul sfârşitului stăpânirii statale – „iar distrugerea statului rus este, după opinia mea, semnul începutului distrugerii întregii civilizaţii pseudocreştine”. Anul 1793 nu mai poate să revină, „adevărata libertate se va obţine nu pe baricade”, „ci numai prin încetarea supunerii faţă de oameni”. „E timpul ca oamenii claselor de sus să înţeleagă că ceea ce ei denumesc civilizaţie, cultură, nu este decât mijlocul şi urmarea robiei în care o mică parte a poporului nemuncitor ţine imensa majoritate a muncitorilor.” De aceea nu ne trebuie ştiinţa, arta, tehnica, presa, libertatea cuvântului sau a tiparului, ci doar „eliberarea de violenţa statală” prin „nesupunerea faţă de oameni”. „În această schimbare a raportului faţă de puterea de stat rezidă sfârşitul veacului şi începutul noului veac.”

Războiul ruso-japonez şi revoluţia din 1905 au desăvârşit programul lui Tolstoi, intransigent şi faţă de autocraţie, şi faţă de tentativa înlăturării ei violente.

5. *Jurnalul* penultimei jumătăţi de deceniu din viaţa lui Tolstoi consemnează idei şi fapte într-o proporţie destul de echilibrată: de obicei, notează cele ce i s-au întâmplat, iar apoi, pe puncte, toate la câte s-a gândit în respectiva zi. În miezul preocupărilor moral-religioase se infiltrează tot

mai amplu consideraţii sociale, care nu numai că se situează în prelungirea vechilor opţiuni favorabile ţăranului şi muncii agricole, şi defavorabile privilegiaţilor şi parazitismului lor legiferat, dar se raportează şi la amintitele două evenimente istorice majore: războiul cu Japonia, declanşat în 1904, şi revoluţia, anunţată de evenimentele sângeroase din 9 ianuarie 1905, de la Petersburg, culminând cu luptele de stradă, de la Moscova, din octombrie 1905. Războiul prilejuieşte cercetarea mecanismelor proprii înfruntărilor armate moderne. Tolstoi respinge naţionalismul de orice fel sau nuanţă, analizează comparativ ţintele urmărite de Europa şi Asia, cauzele şi semnificaţiile înfrângerii ruşilor de către japonezi, dă glas mâhnirii sale faţă de acest umilitor eşec naţional, o mâhnire pe care o socoteşte nejustificată, dar o consemnează ca pe o rămăşiţă a aceloraşi prejudecăţi patriotarde. Tot astfel, revoluţia îl face să regândească mai multe seisme sociale moderne, cu deosebire cele pe care le-a declanşat şi preconizat Revoluţia Franceză din 1789–1793: în ochii săi, un model al ulterioarelor ciocniri violente. Actuala mişcare revoluţionară îi prilejuieşte interogaţia dacă revoluţiile se întemeiază sau nu pe idealuri viabile, dacă aceste idealuri se şi pot înfăptui, dacă socialismul e compatibil cu creştinismul etc., întrebări la care caută răspunsuri filtrate prin concepţia sa, mai mult ca oricând adusă la zi. Şi, în măsura în care evenimentele prezente sunt situate în prelungirea acumulărilor unei îndelungi şi frământate istorii naţionale, în avanscena preocupărilor trec, ajutător, decembriştii, Alexandru I şi Nicolae I.

Dintre gânditorii şi scriitorii mai vechi sau mai recenţi, implicaţi şi ei în decisive dialoguri cu epoca lor, sunt nominalizaţi negativ Bielinski, Darwin, Hegel, Spencer ori Anatole France, acesta din urmă în planul convingerilor lui socialiste, şi Nietzsche, sub raportul egoismului pe care-l preconizase; iar pozitiv – Pascal, Rousseau, Spinoza, Herzen şi Kant, ultimul valorificat pentru relativismul său filosofic şi absolutismul său etic. În schimb, acum teoria artei îl preocupă incidental pe Tolstoi, în legătură cu pregătirea studiului său despre (şi împotriva lui) Shakespeare, sau cu neaderarea sa la o preocupare excesivă pentru formă în detrimentul fondului, exacerbare pe care la un moment dat o întrezăreşte chiar la Puşkin şi la Cehov. În

ansamblu, îi displace „flecăreala despre binele general”, caracteristică „epocii noastre”, deoarece adesea nu e legată de „nici o muncă pentru binele general”: se aglomerează noi idei şi noi legi, discuţii şi articole despre lucruri ştiute şi răsuflate, în vreme ce „oamenii de rând muncesc pentru sine, pentru familiile lor, pentru obştea lor”, urmăresc „interesele imediate”...

Cu excepţia agoniei şi morţii fratelui său Serghei Ni-kolaievici, având pentru Lev Nikolaievici o rezonanţă existenţială de ansamblu, tema familială se păstrează deocamdată în surdină, nu se prevede încă apropiata confruntare decisivă cu Sofia Andreievna. Întâlnim destul de multe însemnări despre oboseală, boală, moarte, ceea ce nici nu este de mirare într-o perioadă segmentată o dată de propria sa gravă suferinţă şi convalescenţă, de la Gaspra, iar apoi de amintita agonie a fratelui iubit: Tolstoi caută din răsputeri să se pregătească sufleteşte pentru propria sa dispariţie, să o accepte, să o întâmpine cu recunoştinţă, dar vitalitatea sa se opune cu încăpăţânare pornirilor cvietiste. În răstimpuri, el se referă la munca sa prezentă şi viitoare, la *Hagi-Murad* sau la proiectatul nou volum al *Învierii*.

În avanscenă rămâne totuşi, cum spuneam, destinul Rusiei, naţional şi social; destin care va continua să-l obsedeze şi în ultimii săi ani, răsfrânt în criza sa intimă, familială...

6. Câteva citate doveditoare: • *Nicolae I* e circumscris şi ca personaj necesar pentru povestirea pe cale de împlinire, şi ca eventual proiect de sine stătător: „Nicolae I îi considera pe toţi oamenii asemenea celor care-l înconjurau. Iar cei care-l înconjurau erau nişte ticăloşi [...]”; „azi m-am gândit la Nicolae I, la incultura şi încrederea lui de sine şi la cât este de oribil ca oameni cu o forţă intelectuală inferioară să-i poată influenţa şi chiar conduce pe cei superiori”; „Nikolai Pavlovici dispune de milioane de oameni, trimite cu miile la abatorul războiului, iar uneori se miră şi el singur cum de mai e ascultat”; „mi-am amintit de regulamentul militar din timpul lui Nikolai Pavlovici [...], mi-am amintit de iobăgie şi de atitudinea mea faţă de om ca faţa de un obiect, de un animal: totala absenţă a

conştiinţei frăţietăţii. În asta constă în primul rând ceea ce vreau eu să scriu despre Nicolae I şi despre decembrişti”.

• *Războiul*: „atunci când se desfăşoară un eveniment atât de îngrozitor cum e războiul, toţi îşi dau sute de păreri despre cele mai diverse semnificaţii şi consecinţe ale războiului, dar nimeni nu se gândeşte la sine: ce trebuie să facă el, eu, în raport cu războiul?”; „războiul este un produs al despotismului. De n-ar fi despotism – n-ar putea fi nici războaie. [...] Cei ce vor să lupte împotriva războiului trebuie să lupte împotriva des-potismului”; „cedarea Port-Arthur-ului m-a amărât, mă doare [...]; la fel cum nu sunt eliberat de egoismul personal, de egoismul familial, chiar şi de cel aristocratic, nu sunt eliberat nici de patriotism. Toate aceste egoisme trăiesc în mine [...]”; „ieri s-a primit ştirea despre înfrângerea flotei ruse. Nu ştiu de ce, această ştire m-a afectat deosebit de puternic [...]”.

• *Revoluţia*: „[...] întreaga primă jumătate a secolului al XIX-lea e plină de încercări de a distruge prin revoluţie violentă orânduirea de stat despotică. Toate încercările s-au soldat cu reacţiune, iar puterea claselor guvernante doar s-a întărit. După cum se vede, revoluţia nu poate acum înfrânge puterea de stat” (ceea ce, se spune apoi, ar putea, în schimb, realiza numai o autentică educaţie religioasă); „Marea revoluţie franceză a proclamat nişte adevăruri indubitabile, dar toate au devenit minciună când au început să fie introduse prin violenţă” (ambele constatări se detaliază şi cu alte prilejuri); „aşa cum au fost francezii chemaţi în 1790 să înnoiască lumea, la fel sunt, pentru acelaşi lucru, chemaţi ruşii în 1905” (iată şi explicaţia interesului retrospectiv, dar se punctează imediat şi discontinuităţile, deoarece) „actualmente revoluţia nu poate nicicum repeta ceea ce s-a petrecut cu 100 de ani în urmă. Revoluţiile din anii ’30, ’48 n-au reuşit pentru că n-au avut idealuri şi se însufleţeau din rămăşiţele marii revoluţii. Cei care fac acum revoluţia rusă n-au nici un fel de idealuri: idealurile economice nu sunt idealuri”; „revoluţia rusă trebuie să dărâme ordinea existentă, dar nu prin violenţă, ci în mod pasiv, prin nesupunere”.

• Alte *critici sociale*: „trebuie să ne străduim să distrugem minciuna permanent întreţinută de guvern”; „principala cauză a conservatorismului

religios constă în faptul că se trăieşte bine – egoismul”; „egoismul e demenţă. Demenţa – egoism”; „oamenii de afaceri (capitaliştii) jefuiesc poporul, făcându-se mijlocitori între muncitori şi furnizorii de unelte şi mijloace de muncă; la fel jefuiesc negustorii, devenind mijlocitori între consumatori şi vânzători. La fel, sub pretextul mijlocirii între inculpaţi şi acuzatori, se instituie jaful de stat. Cea mai îngrozitoare înşelăciune este însă înşelăciunea mijlocitorilor între Dumnezeu şi oameni”; „adepţii socialismului sunt oameni care au cu precădere în vedere populaţia orăşenească. Ei nu cunosc nici frumuseţea, poezia vieţii săteşti, nici suferinţele ei” (idealizarea stărilor rural-patriarhale continuă să subsumeze urbanizării atât capitalismul, cât şi socialismul); „principala deosebire între socialişti şi anarhiştii creştini, în general anarhiştii, este că cei dintâi vor să schimbe orânduirea economică, [...] anarhiştii, în schimb, văd tot răul în existenţa organizării politice întemeiată pe violenţă şi socotesc că în primul rând ea trebuie distrusă, presupunând că prin desfiinţarea ordinii politice bazate pe violenţă, condiţiile economice se vor constitui, în chipul cel mai bun, de la sine” (formulare revelatoare pentru aderenţa lui Tolstoi la un soi de „anarhism creştin”); „o regulă generală, nu un paradox: cu cât e ceva mai prostesc, deseori mai imoral, cu atât se înarmează cu mai multă solemnitate: Papa, arhiereii, parlamentele, liturghiile, încoronările, drapelele, teatrele, operele, bordelurile”; „trebuie să-mi precizez ferm atitudinea faţă de ţari, de bogătani, de mai-marii lumii. [...] Adevărata atitudine însă ar trebui să fie scârba, ca faţă de toţi ucigaşii, jefuitorii, îndulcită numai de dragostea general-umană, ca faţă de ucigaşul, de ocnaşul care te-a luat întâmplător în puterea lui”; „stăm în curte, luăm masa cu zece feluri, îngheţată, lachei, argintărie, şi vin cerşetori, iar oamenii buni continuă să mănânce liniştit îngheţata. Uluitor!!!”; „cine e mai liber: mongolul, sclavul lui Ginghis-han sau Bogdîhan, care poate să-i ia averea, soţia, copiii, viaţa, sau belgianul, americanul, care prin intermediul alegerilor se conduce, chipurile, singur?”.

• *Moartea*: „o moarte liniştită sub influenţa ritualului religios seamănă cu o moarte sub morfină” (o spontană consonanţă cu neagreaţii Marx şi Nietzsche!); „Serioja a murit. Calm, fără conştiinţă, fără conştiinţa expresă

că moare. Asta e taina. Nu poţi spune dacă aşa e mai rău sau mai bine. [...] / I s-a relevat ceva nou, mai bun. La fel ca şi mie. Scumpă, importantă e măsura iluminării"; „începi să trăieşti cu adevărat doar la bătrâneţe, când patimile s-au potolit şi dragostea firească faţă de toate s-a eliberat, iar sensul, însemnătatea vieţii, care nu poate fi încălcată de moarte, s-a limpezit".

• *Despre sine*: „perioadele fericite din viaţa mea au fost doar atunci când mi-am consacrat întreaga viaţă slujirii oamenilor: şcolile, activitatea de mijlocitor, înfometaţii şi ajutorul religios"; „am văzut în vis un tip de bătrân, pe care mi l-a anticipat Cehov. Bătrânul era deosebit de bine prin faptul că era aproape sfânt şi totodată beţiv şi spurcat la gură. Am înţeles pentru prima oară clar forţa pe care o dobândesc personajele prin aplicarea curajoasă a umbrelor. Voi face asta cu Hagi-Murad şi Maria Dmitrievna"; „să mă descriu pe mine cu tot adevărul, aşa cum sunt eu acum, cu toate slăbiciunile şi prostiile mele, amestecate cu ceea ce e însemnat şi bun în viaţa mea [...]. Toate astea sunt mult mai importante decât prostul de Hagi-Murad"; „nu cumva mă înşel pe mine însumi, lăudând sărăcia? [...] Problema trebuie să ţi-o pui direct şi direct s-o şi rezolvi"; „fiii mei sunt cu toţii Don Quijote, dar fără spiritul lui de abnegaţie; fiicele – sunt toate Horatio, predispuse la abnegaţie"; „mergeam călare şi mă gândeam la viaţa mea: la trândăvia şi slăbiciunea celei mai mari părţi din ea. Doar dimineţile îmi îndeplinesc menirea – scriu. Numai asta se şi cere de la mine"; „duplicitatea mea: ba sunt, dimineaţa şi noaptea, un om cu adevărat înţelept şi bun, ba sunt o făptură slabă, jalnică, care nu ştie ce să înceapă cu sine."

Observăm, faţă de trecut, reluări, variaţii, aprofundări – deci şi nuanţe, accente, motivaţii relativ inedite. Problemele istoriei contemporane îl obsedează pe autor. El îşi definitivează preconizatul „anarhism creştin". Prin prisma lui, dezavuează revoluţia şi socialismul: le înţelege gestaţia, dar le refuză metodele.

1906–1910

„Opera” principală a acestor ultimi ani este nu atât arta cât viaţa lui Tolstoi. El nu mai are nici timp şi nici energie pentru artă, nu scrie decât povestiri populare succinte pe înţelesul tuturor şi rezumându-i pentru ultima oară convingerile. Convingeri pe care le mijlocesc şi câteva antologii în care sunt cu smerenie reunite gândurile consonante ale unor autorităţi străine. Convingeri pe care, paralel, le exprimă şi numeroase texte publicistice proprii care, în lumina experienţei primei revoluţii ruse, definitivează dezacordurile lui cu socialismul configurat pe temeiuri marxiste, ca şi „socialismul” anarhic conturat de el însuşi pe baze etic-religioase. Dincolo însă de toate aceste particularizări, existenţa octogenarului se împlineşte, acum anume, ca o operă de excepţie, în acest fel anume venerată de un Edison sau Gandhi. O operă cu multe faţete, printre care şi atitudinea adoptată faţă de proiectatul Congres internaţional al păcii de la Stockholm sau succesivele refaceri ale testamentului său. În schimb, din ce în ce mai nesemnificative i se par acum arta, familia şi certurile în jurul drepturilor de autor. Conflictul cu Sofia Andreievna şi cu fiii săi nu este decât expresia unui conflict social mai cuprinzător. Ca atâţia dintre eroii săi preferaţi, Tolstoi rupe pe rând apartenenţele mărunte de dragul apartenenţei fundamentale. Ţara, continentul, întregul glob pământesc receptează părăsirea conacului de la Iasnaia Poliana ca pe o veste colosală. Timp de câteva zile, în care se condensează şi prin care se întregesc semnificaţiile unei extraordinare vieţi, lumea întreagă urmăreşte încleştarea finală dintre „marea putere” Tolstoi şi îndârjitele „mari puteri” dimprejurul lui. În zadar încearcă acestea, autocraţia şi teocraţia, să-l readucă pe marele răzvrătit în sânul lor: muribundului nu i s-a putut smulge nici un cuvânt de regret sau de împăcare. Moartea îl surprinde la 7 noiembrie (stil vechi). L-au plâns mulţi: dovadă telegramele atâtor intelectuali şi muncitori; dovadă mujicii, care i-au purtat pe umeri sicriul cu corpul neînsufleţit, până la locul de veci, de el însuşi ales, din pădurea Zakaz.

1. Povestirile scurte din **1906–1910** sunt meditaţii precumpănitor etice pe teme personale şi obşteşti.

Ce-am văzut în vis... (1906) descrie împăcarea prinţului Mihail Ivanovici, tipic egoist petersburghez, cu fiica sa Liza, sedusă de un student suedez în timpul vacanţei petrecute de ea în Finlanda, şi retrasă acum, cu nou-născutul ei în orăşelul de provincie în care unchiul ei este mareşalul nobilimii. La început refractar oricărei înţelegeri, după aceea pe Mihail Ivanovici „mila pentru ea l-a făcut să se descopere pe sine. Şi văzându-se cum era în realitate, a înţeles că e vinovat în faţa ei, vinovat pentru trufia, răceala şi chiar ura pe care i-o purta. Şi era bucuros că e vinovat”. Şi astfel „Mihail Ivanovici şi-a iertat fiica, a iertat-o de tot, şi de dragul iertării şi-a înfrânt temerea în faţa slavei omeneşti” – formulă care reactualizează un laitmotiv al părintelui Serghi...

Pentru ce? (1906) leagă destinele individual şi social pe terenul luptei de eliberare a polonezilor de sub dominaţia rusească (din capătul caucazian al imperiului, scriitorul îşi mută privirea compătimitoare spre celălalt capăt al lui, cel apusean, la fel de intransigent faţă de şovinismul Rusiei autocrate). După înfrângerea răscoalelor poloneze izbucnite sub influenţa revoluţiei pariziene din 1830, tânărul Iosif Migurski este exilat de Nicolae I în Uralsk, unde, în 1833, îl urmează şi Albina Iacevskaia, convinsă de eroismul neasemuit al iubitului ei. Poezia adolescenţei o destramă treptat proza unei existenţe cotidiene pline de neajunsuri. Mai întâi se îmbolnăvesc şi mor fetiţa şi băieţelul lor. „Pentru ce?”, se întreabă Albina şi organizează evadarea soţului, simulând sinuciderea lui şi ascunzându-l în coşciugul care trebuia să ducă spre casă corpurile neînsufleţite ale copiilor decedaţi. Aproape de reuşită, şiretlicul e descoperit de însoţitorul cazac Danilo Lifanov care, văzând cum a distrus doi nevinovaţi („pentru ce?”), îşi îneacă amarul cu vodca de care, credincios de rit vechi fiind, nu se atinsese până atunci. „Iar Nikolai Pavlovici se bucura că a înăbuşit hidra revoluţiei nu numai în Polonia, ci în întreaga Europă, şi era mândru că nu a călcat preceptele autocraţiei ruse şi că pentru binele poporului rus a menţinut Polonia sub stăpânirea Rusiei. Şi oameni cu decoraţii şi în uniforme aurite l-au lăudat pentru aceasta atât de mult, încât credea sincer că este un om mare şi că viaţa lui a fost o mare binefacere pentru omenire şi cu deosebire pentru

oamenii ruşi, spre pervertirea şi năucirea cărora fuseseră cu inconştienţă îndreptate toate forţele sale.”

Dumnezeiesc şi omenesc (1903–1906) se intitulează povestirea, probabil cea mai importantă a acestor ani, în care învăţătura morală este extrasă din nou din descrierea şi interpretarea vieţii unor revoluţionari, de astă dată de orientare narodnic-anarhică şi apoi socialist-marxistă, mişcări care pe Tolstoi îl preocupaseră intens în timpul primei revoluţii ruse, chiar dacă nu le agrease. În unele variante premergătoare celei finale, textul se numise *Încă trei morţi*. Pentru că mai întâi este executat Anatoli Svetlogub, trecut în închisoare de la cultul violenţei la smerenia evanghelică (personaj inspirat de Dmitri Lizogub, narodnicul condamnat la moarte în 1879 pentru participare la pregătirea unui atentat împotriva ţarului Alexandru al II-lea); se stinge apoi bătrânul sectant, cel care îl zărise pe Svetlogub pe eşafod, pătruns de „credinţa cea adevărată”, credinţă pe care în continuare avea el însuşi s-o caute şi s-o descopere (figura acestui bătrân seamănă cu cea a moşului fără nume pe care îl întâlnise Nehliudov în peregrinările sale siberiene); în fine, se sinucide Ignati Mejeneţki, acela care pe vremuri îl atrăsese pe Svetlogub în activitatea teroristă, dar care, după mulţi ani de cumplită suferinţă, îşi dă seama – confruntat cu noua generaţie de revoluţionari, încrezători în „legea economică” a urbanizării industriale şi refractari căii urmate de predecesorii narodnici – de întreaga inutilitate a jertfelor generaţiei „de la 1 martie” (la 1 martie 1881, fusese ucis cu o bombă, în urma verdictului dat de organizaţia „Narodnaia volia”, ţarul Alexandru al II-lea). Prin câteva destine, apropiate celor din partea a treia a romanului *Învierea*, Tolstoi îşi reafirmă opoziţia faţă de calea revoluţionară a înnoirii societăţii şi faţă de opţiunea socialiştilor „tineri” mai degrabă pentru proletariat decât pentru ţărănime – preconizând o purificare ideală prin efectiva neîmpotrivire la rău...

În ochii lui Tolstoi, ţăranul este sarea pământului, unica forţă regeneratoare, dovadă şi „povestirile populare” ale acestor ultimi ani.

Oameni sărmani (1908), prelucrarea în proză a poeziei lui Victor Hugo cu acelaşi titlu, din *Legenda secolelor*, despre soţia de pescar care

adăposteşte în coliba ei, alături de cei cinci copii ai săi, pe cei doi prunci ai vecinului decedat...

Cântece în sat (1909), care descrie plecarea la oaste a tinerilor recruţi dintre mujici, spectacol în aparenţă atrăgător, dar de o cutremurătoare absurditate: „Şi dacă te gândeşti că acelaşi lucru care li se întâmplă miilor şi zecilor de mii de oameni din întreaga Rusie, i se va întâmpla multă vreme acestui blând, înţelept, sfânt şi atât de crunt şi de perfid înşelat popor rus”...

Trei zile în sat (1909–1910), înfăţişând „oamenii rătăcitori” ai oraşelor pauperizate şi care numai la ţară dau de înţelegerea şi sprijinul fraţilor lor de suferinţă; un şir de portrete despre „cei ce trăiesc şi mor” în înfricoşătoarea mizerie impusă ţărănimii de către stat şi în urma cumplitelor „impozite” în numele cărora li se confiscă sătenilor un ultim samovar sau o ultimă oaie de către autorităţi, cu atât mai insensibile cu cât sunt situate pe o treaptă ierarhică mai înaltă...

Ultimele două texte combină liber proza, reportajul şi meditaţia. Acţiunea se desfăşoară la Iasnaia Poliana şi prin împrejurimi, personajele sunt aceiaşi ţărani şi cerşetori care i se adresează, în număr tot mai mare, pentru sprijin lui Lev Nikolaievici – reporter cutreierând cu ultimele sale puteri satele măcinate de boală, mizerie şi apatie, apoi întors în conacul unde „la masa mare cu patru feluri, cu două soiuri de vin, cu doi lachei care ne servesc şi cu flori pe masă, se duc discuţii” despre doamna care din Petersburg tocmai le-a trimis aceste flori sau despre marele protector al muzicii care pe vreme de iarnă îşi reface sănătatea în Italia, după o călătorie plictisitoare de treizeci şi nouă de ore cu expresul...

Cântece în sat şi *Trei zile în sat* preferă extrema simplitate, neconvenţională. În 1909, Tolstoi îi spunea lui Goldenweiser: „Se cuvine să scrii în afara oricărei forme: nu articol, cugetare sau ceva artistic, ci să exprimi tot ceea ce simţi, să te reverşi cum poţi”. Simţirea dezgolită leagă între ele scenele cumplitei existenţe ţărăneşti; şi nu mai contează că unul dintre pauperii hoinari întorşi din capitală în satul natal citise pe vremuri *Război şi pace* şi *Anna Karenina,* deoarece cărţile nu pot alina suferinţele; drept care trebuie să-ţi părăseşti, într-o noapte de cumpănă, conacul

îndestulat şi să porneşti hoinar tu însuţi, mare scriitor al pământului rusesc, pe drumurile greu încercate ale acestui pământ...

2. Aproape de sfârşitul vieţii, Tolstoi a scris multe articole. Publicistica dobândeşte acum ponderea decisivă în activitatea sa. Iată principalele probe ale acestei adevărate dezlănţuiri programatice finale.

Anul **1906** îi prilejuieşte câteva însemnate luări de poziţie: *Singura rezolvare posibilă a problemei agrare*, tot pe calea „impozitului unic” preconizat de Henry George.

Apel către oamenii ruşi, către guvern, revoluţionari şi popor: „Drept sau nedrept stabilesc revoluţionarii ţelurile către care năzuiesc; ei năzuiesc către o nouă rânduire a vieţii; pe câtă vreme voi nu doriţi decât să vă menţineţi în situaţia avantajoasă în care vă găsiţi. Şi de aceea nu veţi putea rezista revoluţiei cu autocraţia, chiar dacă i se aduc corectivele constituţionale, şi cu creştinismul deformat, numit pravoslavie [...]”. Tolstoi încearcă să convingă taberele opuse să renunţe la forţă; şi cheamă poporul să se distanţeze de amândouă, prin „nesupunere faţă de orice putere constrângătoare”, prin „îndurare smerită a violenţelor, fără participarea la ele”.

Despre însemnătatea revoluţiei ruse este un text important pentru contururile de ansamblu şi de moment ale viziunii sale. Sub semnul „luptei poporului cu stăpânirea”, el denunţă din nou stăpânitorii, indiferent dacă se numesc Nero, Carol, Henri, Ludovic, Ioan, Petru, Ecaterina sau Marat. „Poporul rus se află acum în faţa unei alegeri cumplite: să continue, după exemplul popoarelor orientale, să se supună guvernului său prost şi vicios tuturor nenorocirilor îndurate de el sau, aşa cum au procedat toate popoarele occidentale, să recunoască răul guvernului existent, să-l doboare cu forţa şi să instaureze unul nou.” Despotismul răsăritean şi civilizaţia apuseană (cu corespunzătoarea ei „sociologie ştiinţifică”) sunt dezavuate laolaltă, ultima deoarece generează „lupta guvernului cu guvernul, a unei pături cu altă pătură, a muncitorilor cu capitaliştii, a partidelor cu partidele, a omului cu omul”. Prins, precum personajul din basme, la răspântia „celor două drumuri, fatale în egală măsură”, omul rus e chemat să rupă „cercul vicios”

al dilemelor sale, să respingă „*Biserica, ştiinţa, jurisprudenţa, guvernul şi civilizaţia*” şi să revină la unica lege născătoare de viaţă, cea a adevăratei dumnezeiri, în principal prin redobândirea încrederii în muncile agricole. E preconizată, astfel, o cale proprie „popoarelor răsăritene”, la antipodul conducerii lor despotice, dar şi a soluţiilor căutate de un secol şi mai bine de către „popoarele occidentale”.

Ce-avem, aşadar, de făcut? variază, pe baza discuţiei purtate cu doi tineri vizitatori, aceeaşi schemă: crimele guvernamentale accentuează mişcarea revoluţionară – guvernul să renunţe de aceea la execuţii şi arestări, deportări, prigoane şi interdicţii, să îmbrăţişeze legea morală – care însă l-ar şi autodesfiinţa ca guvern – căci n-ar da un răspuns întrebării: „ce să facem?”, ci alteia mai importante: „ce să fac eu?”, anume în calitatea mea de om, „nu de ţar, ministru, soldat sau preşedinte al vreunui comitet revoluţionar ori membru al unui detaşament de luptă”.

Pledoaria continuă în **1907**.

Cum înţelegem noi viaţa, prin iubire faţă de aproape şi abolirea guvernelor şi a violenţelor de tot felul...

Să nu ucizi pe nimeni, chemare reluând titlul unui articol scris cu şapte ani în urmă, *Să nu ucizi*, pentru răspândirea căruia un om a fost acum întemniţat, deoarece e socotit a fi o crimă să te ridici împotriva crimei, chiar dacă „creştinii *nu trebuie să ucidă pe nimeni*, nici direct, nici indirect, prin sprijinirea crimelor”.

Iubiţi-vă unul pe altul şi *Credeţi în voi înşivă*, apeluri adresate tineretului şi limpezi prin chiar titlurile lor.

3. Anul **1908**, e şi el marcat de mai multe articole în acelaşi spirit, inclusiv de cel mai patetic dintre toate.

[*Amintiri despre judecata soldatului*], a soldatului Vasili Şibunin, pe care Tolstoi îl apărase în 1866 (deşi acum deplânge „cuvântul meu de apărare jalnic, respingător”, rostit cu acel prilej); după cum mărturiseşte, întâmplarea a avut pentru întreaga lui viaţă o însemnătate superioară unor evenimente aparent mai importante: „Da, întâiaşi oară am simţit în acest caz, în primul rând – că fiecare violenţă presupune, în îndeplinirea ei, crima

sau ameninţarea cu crima, şi că de aceea fiecare violenţă e obligatoriu legată de crime. În al doilea rând – că organizarea de stat, de neconceput fără crime, este incompatibilă cu creştinismul. În al treilea rând, faptul că ceea ce la noi se numeşte ştiinţă nu reprezintă decât o tot atât de mincinoasă justificare a răului existent ca şi învăţătura bisericească anterioară”.

[*În legătură cu întemniţarea lui V.A. Molocinikov*], unul dintre cei la care s-au descoperit scrieri interzise de-ale lui Tolstoi; scriitorul susţine însă că represaliile ar trebui să se abată direct asupra lui, pentru sărbătorirea căruia, la 80 de ani de viaţă, se fac atâtea pregătiri: „Şi de aceea vă rog şi vă sfătuiesc, pe cei cărora vă este neplăcută răspândirea scrierilor mele, să vă legaţi de mine, iar nu de oameni cu totul nevinovaţi” – o sete de martiriu căreia oficialităţile nu vor cuteza totuşi să-i vină în întâmpinare!

Legea violenţei şi legea iubirii, recomandând din nou lupta pe două fronturi „cu ambele părţi aflate în opoziţie – guvernul şi revoluţionarii”, pentru ca să se înfăptuiască dragostea, preceptul creştin suprem...

Prefaţă la albumul: „Mujicii ruşi” de N. Orlov, artistul său preferat, anume pentru că „obiectul tablourilor lui este obiectul meu preferat”, „adevăratul popor rus de mujici, nu acel popor care l-a înfrânt pe Napoleon, a cucerit şi şi-a subordonat alte popoare, nu acela care, din nefericire, a învăţat atât de repede să facă maşini, şi căi ferate, şi revoluţii, şi parlamente cu toate posibilele fracţiuni de partide şi orientări, ci acel popor smerit, muncitor, creştin, blând, răbdător, care a crescut şi ţine pe umerii săi tot ceea ce acum îl chinuie şi îl perverteşte cu obstinaţie”.

Nu pot să tac, pamflet, cum am spus, de un maxim patetism. Azi, 9 mai, scrie Tolstoi, au fost spânzuraţi douăzeci de ţărani pentru atacarea unei moşii; alţi doisprezece ţărani au fost ucişi tot astfel de către reprezentanţii păturilor sus-puse: „Despre execuţii, spânzurări, ucideri şi bombe se scrie şi se vorbeşte acum aşa cum înainte se vorbea despre vreme”. În timpul din urmă încep chiar să fie uşor de găsit călăii – manipulaţi de către alţi călăi, de fapt mult mai odioşi, retraşi în tihna existenţei lor asigurate. Aceşti organizatori şi îndrumători guvernamentali ai „uciderilor fără de sfârşit” numesc criminale acţiunile revoluţionarilor, deşi, „dacă există o deosebire

între voi şi ei, atunci deosebirea aceasta nu este în avantajul vostru, ci al lor”, al unor tineri care se expun cu sânge rece pericolelor şi sunt măcar dornici să schimbe în bine situaţia de faţă, inacceptabilă. Multă vreme, scrie Tolstoi, el nu voia să judece pe nimeni, încerca să reprime în el resentimentul trezit de aceste groaznice persecuţii, acum însă „nu mai pot şi nu mai vreau să mă împotrivesc acestui sentiment”, în primul rând pentru că „demascarea e necesară” şi, în al doilea rând, pentru că nutreşte speranţa că „demascarea acestor oameni va atrage după sine expulzarea mea, într-un fel sau într-altul dorită de mine, din cercul de oameni în care trăiesc şi în care nu pot să nu mă simt participant la crimele comise în jurul meu”. „Şi oricât de stranie ar fi afirmaţia, că toate acestea se fac pentru mine şi că particip la aceste groaznice fapte, nu pot totuşi să nu simt că există o neîndoielnică dependenţă între camera mea spaţioasă, masa mea, îmbrăcămintea mea, timpul meu liber, şi toate crimele fioroase săvârşite pentru eliminarea celor ce ar voi să-mi ia bunurile de care mă folosesc”. „[...] liniştea mea este cu adevărat condiţionată de toate grozăviile pe care guvernul le săvârşeşte în prezent. Şi, conştient de asta, nu mai pot să-l suport; nu pot, dar trebuie să mă eliberez de această chinuitoare situaţie. Aşa, nu se poate trăi. Eu cel puţin nu pot şi nu voi trăi astfel. De aceea şi scriu acum cele ce le scriu, şi le voi răspândi cu toate forţele mele, şi în Rusia, şi în afara ei, pentru ca una din două: sau să înceteze aceste fapte inumane, sau să se distrugă legătura mea cu aceste fapte, pentru ca ori să fiu aruncat în temniţă, unde aş resimţi limpede că de-acum nu pentru mine se fac toate aceste grozăvii, ori, ceea ce ar fi cel mai bine (atât de bine, încât nici nu pot visa o atare fericire), să fiu îmbrăcat în gluga condamnaţilor şi legat la ochi ca acei douăzeci sau doisprezece ţărani, şi, la fel, să se smulgă de sub mine scăunelul, pentru ca să strâng cu greutatea mea laţul săpunit în jurul gâtului meu bătrân.”

Niciodată revolta contelui Lev Tolstoi nu mai atinsese această intensitate. Niciodată disperarea lui nu fusese atât de totală. După acest strigăt de deznădejde, nu putea urma decât evadarea de la Iasnaia Poliana şi din viaţă!

4. Nu înainte, totuşi, de a fi fost transmise semenilor săi ultimele sale chemări şi îndemnuri, în **1909**: *Execuţia şi creştinismul*, despre, se înţelege, incom-patibilitatea lor.

[*Scrisoare studentului despre jurisprudenţă*], despre absoluta inutilitate a acestei ştiinţe, comparativ cu nelegiuirile în continuă creştere.

Despre educaţie, posibilă numai ca „educaţie raţională”, adică moral-religioasă.

Răsturnarea necesară, exclusiv prin eliberarea de orice fel de violenţă, neparticiparea la ea şi nesusţinerea ei.

Unica poruncă, anume porunca iubirii creştineşti.

[*Cuvântare pregătită pentru Congresul păcii de la Stockholm*], împotriva războiului şi a tot ceea ce-i slujeşte.

[*Declaraţie în legătură cu arestarea lui Gusev*], în care cere din nou ca întemniţaţi să fie nu prietenii şi adepţii săi, ci el însuşi.

Despre ştiinţă, ştiinţă fiind numită *„orice cunoştinţă pe lume în afara acelui singur lucru pe care fiecare om trebuie să-l cunoască pentru ca să trăiască drept*”.

Răspuns unei poloneze, despre eliberarea nu prin revo-luţie, ci prin dragoste.

E timpul să pricepem că guvernul rus a devenit ceea ce i-a prezis Herzen, un Ginghis-han civilizat, mai fioros decât atunci când nu avusese la îndemână telegraful...

Încă o dată despre ştiinţă, ştiinţa care justifică nelegiuirile...

Iar în **1910**, ultimul an de viaţă, *Către Congresul slav din Sofia*, prevenit să nu înlocuiască unirea etic-religioasă a oamenilor printr-o alta, întemeiată pe naţionalism şi statalitate.

Am punctat doar publicistica anilor din urmă, din ce în ce mai radicală! „Nu pot să tac” este exclamaţia în jurul căreia gravitează această frământată conştiinţă. Cititorii *Jurnalului* nu vor împărtăşi, de aceea, iluzia după care evadarea finală a lui Tolstoi s-ar fi produs numai din motive familiale: cauzele intime răsfrângeau cauze publice, pe care anume articolele le-au

indicat cu extremă acuitate. Cu valoare de seismograf, de semnalizator al perturbaţiilor istoriei: o publicistică aproape fără egal în gândirea modernă!

5. *Jurnalul* anilor din urmă este deosebit de voluminos şi ocupă, alături de publicistică, o pondere neobişnuit de mare în activitatea înţeleptului de la Iasnaia Poliana, cu faimă în lumea întreagă. Îl voi segmenta în trei, inegale ca timp, secţiuni.

Starea de spirit a anilor **1906**, **1907** şi **1908** reiese clar din două mărturisiri făcute aproape de finalul ultimului an, aparent opuse, de fapt complementare: „Un lucrător bun nu abandonează lucrul, chiar dacă ştie că nu-i va vedea rezultatele şi nu va primi vreo recompensă. La fel e şi cu munca vieţii, până la ultimul minut al morţii” – şi: „doar acum desfăşor o muncă adevărată, doar acum, la 80 de ani, începe viaţa”.

Sunt ani marcaţi de alternanţa momentelor de avânt şi slăbiciune, cu boli suspectate a fi fatale şi cu reveniri la normal. Moare Maşa, Maria Lvovna Obolenskaia, o grea încercare pentru părintele ei. Bătrâneţea şi-o contemplă ca pe o slăbire a forţelor fizice şi accentuare a celor spirituale, în egală măsură necesare şi bine-venite. În mod concret, lucrează la *Cercul lecturilor* sau citeşte Biblia, laudă agricultura şi denunţă ştiinţele, îi comentează cu simpatie pe Kant şi cu antipatie pe Goethe, tună şi fulgeră împotriva lui Mendeleiev, Kropotkin sau Bernard Shaw, discută cu ţărani, cerşetori, revoluţionari sau cu 800 de copii care-l vizitează în aceeaşi zi, notează proiecte literare pentru înfăptuirea cărora ştie că nu mai are timp, elaborează noi şi noi articole în vreme ce, neiertător, judecă presa. Motivele sunt cele cunoscute, cu variaţii nesfârşite şi nuanţe suplimentare, în plan teoretic sau biografic. Mai concret: • *Tema socială*: „agricultura [...] dirijează viaţa raţională”; „pentru noi, a imita popoarele occidentale e ca şi cum un flăcău sănătos, muncitor, nestricat ar invidia un tânăr bogătaş parizian, chelbos”; „Biserica, ştiinţa, arta, statul, dreptul, toate sunt denumirile eufemistice ale mârşăviilor şi prostiilor pe care le îndreptăţesc şi le comit neîncetat oamenii”; „în locul acestei naturi minunate, cu păduri, câmpii, ape, păsări, animale, oamenii îşi construiesc în oraşe o natură nouă, artificială, cu palate, coşuri de fabrică, locomobile, fonografe”; „odinioară

erau sfinţii Francisc, iar acum – Darwinii”; „eu cred că pentru un creştin nu poate exista nici comunism, nici drept de proprietate”; „tipărirea de cărţi nu a contribuit la fericirea oamenilor”; „lucrul cel mai tragicomic în creştinismul nostru e că el este introdus şi răspândit printre săraci şi slabi de către cei puternici şi bogaţi, tocmai de cei a căror existenţă e negată de creştinism”.

• *Teme morale*: „Kant are dreptate opunând legea morală celei rituale”, omul nu are drepturi, ci „NUMAI ÎNDATORIRI”; „îl citesc pe Goethe şi văd întreaga influenţă dăunătoare a acestui neînsemnat burghezo-egoist om de talent”; „toată deosebirea dintre om şi animal e că omul ştie că va muri, iar animalul nu ştie”; „neîmpotrivirea la rău prin violenţă nu e o prescripţie, ci o lege deschisă [...] pentru tot ce e viu”; „porunca neîmpotrivirii este porunca tuturor poruncilor”; „omului îi este caracteristică, înainte de toate, smerenia, dorinţa de a fi înjosit” (încă un motiv comun cu cele ale lui Dostoievski).

• *Teme personale*: ,,eu, bătrânul, am dorit să devin copilaş, să mă ghemui lângă fiinţa iubită, să mă alint, să mă plâng şi să fiu dezmierdat şi consolat”; „azi dimineaţă dau ocolul grădinii şi, ca totdeauna, îmi amintesc de mama, de «măicuţa» pe care n-o ţin minte deloc, dar care a rămas pentru mine un sfânt ideal”; „trăiesc în întregime din jaf şi pomană”, „sufăr din ce în ce mai mult, aproape fizic, din cauza inegalităţii: bogăţia, abundenţa vieţii noastre în mijlocul mizeriei; şi nu pot reduce această inegalitate. În asta constă tragismul secret al vieţii mele”; „am şi căzut în ispită, am început să-mi atribui o însemnătate deosebită: de întemeietor al unei şcoli filosofico-religioase”; „încerc tot mai mult şi mai mult marea fericire a uitării”; oamenii „mă iubesc pentru nişte fleacuri –*Război şi pace* şi altele”; „am chef să mor, să plec de la toate astea, străine mie”.

• *Teme familiale*: „am visat că-mi izgoneam fiul; fiul – o combinaţie între Ilia, Andrei şi Serioja”; „un lucru straniu, nemaiauzit de mine – cauza aversiunii fiilor faţă de părinţi [...] e invidia şi concurenţa dintre fii şi părinţi”; „am dat peste Sonia, furioasă din cauza lemnelor furate. De ce, de ce oare s-o fi chinuind atâta? Mi-e aşa de milă de ea şi n-am cum s-o ajut”.

Jurnalul „secret” din **1908** continuă conflictul, în creştere, cu Sofia Andreievna („o scenă grosolană, de neînţeles, din cauză că Certkov m-a fotografiat”; „aici, la Iasnaia Poliana, viaţa e total otrăvită”; „ieri a fost foarte chinuitor. Îmi număram banii şi plănuiam cum să plec”; „suport şi îndur în continuare foarte greu caracterul nefericit al Soniei”), ca şi „nedreptatea luxului nebun în mijlocul unei sărăcii neîndreptăţite”; o însemnare detaliază „murdăria îngrozitoare” a poftelor şi viciilor sexuale de care a fost dominat toată viaţa, şi din care „nu va fi nimic [...] în biografii”.

6. *Jurnalul* anului **1909** este foarte interesant datorită prevalenţei faptelor de viaţă asupra meditaţiilor repetitive şi diversităţii preocupărilor aflate parcă într-o inversă proporţie cu împuţinarea forţelor. Discută cu revoluţionari şi cu tineri ţărani, care îi spun că „nemulţumirea în rândurile poporului întunecat e îngrozitoare”. Laudă mujicul „care se gândeşte cu mintea lui la ceea ce trebuie să gândească”, spre deosebire de intelectualul care „gândeşte cu mintea altuia la cele la care nu are nici o nevoie să gândească” şi care se perverteşte prin „goana după actualitate” în loc să judece lucrurile într-o perspectivă milenară. Scrie „o contestare a materialismului”, constată, la vestea zborului peste Canalul Mânecii, că lumea nu se gândeşte decât la „cum să fie folosite aeroplanele pentru război, pentru ucidere”, primeşte un creion electric – care luminează doar locul unde scrii şi numai ceea ce scrii, şi care i se pare „o uluitoare emblemă a vieţii noastre” – dar nu-şi poate înfrânge curiozitatea nici pentru fonograf, nici pentru cinematograf. Îl citeşte pe Kant, se gândeşte asiduu „la mişcare şi substanţă, spaţiu şi timp”; încearcă un „sentiment bun la adresa lui Gogol”, dar la 2 martie îl şi analizează critic, relevă deserviciul pe care convingerile lui finale l-au adus artei sale, cu o luciditate pe care am putea s-o considerăm şi o autocritică disimulată. Oricum, literatura s-a mărunţit, dovadă scrierile lui Arţîbaşev: „Talentele mari şi mici, de la Puşkin la Gogol, munceau: «Ah, nu e bine, de-ar fi mai bine!». Cei actuali: «Eh, nu merită, merge şi aşa!»”. De fapt „opera de artă este autentică numai atunci când cel care o reprezintă nu-şi mai poate reprezenta nimic altceva decât anume acel lucru pe care îl vede, aude sau înţelege”. Propriile sale proiecte

nu mai sunt însă literare (cu excepţia descrierii detaliate, la 22 octombrie, a plecării flăcăilor la armată – descriere care, în curând, se va transforma în povestirea *Cântece în sat*), ci doctrinare: zece teme etic-religioase notate pe 29–30 martie, alte unsprezece articole la care se gândeşte, pe 19 decembrie – „pentru popor”, căci, după cum notase anterior, „poate că o discuţie a mea cu prostănaca Paraşa e mai importantă şi mai necesară decât aceste lucrări”. „Faptul că mi se citeşte şi copiază jurnalul îmi strică maniera de a-l scrie [...]. Voi scrie ca înainte, fără să mă gândesc la alţii, cum se nimereşte.”

Program totuşi greu de îndeplinit, pentru că lumea îl solicită fără încetare: „Certkov insistă asupra deosebitei mele însemnătăţi. Nu pot şi nu pot să-l cred, şi nici nu doresc”; „un articol al lui Roosevelt despre mine. Articolul e tâmpit, dar mie mi-a plăcut”; într-alt articol se spune că „Tolstoi e un escroc, un făţarnic. Spre ruşinea mea, nu m-am bucurat pentru faptul că sunt înjurat, ci m-a durut”; „am primit o scrisoare injurioasă – cum că *trebuie* spânzurat şi spânzurat”; „tot mai clară îmi apare nebunia întregii vieţi şi, în special, a celei ruseşti”.

„Cu un picior în groapă” nu vrea decât să găsească răspuns la întrebarea „în ce să crezi şi cum să trăieşti?”. Drept care îl denunţă pe „mizerabilul Lev Nikolaievici”, convins că „Tolstoi nu e *Eu*”, „Tolstoi vrea” o mulţime de nimicuri, „iar *Eu* nu vreau”, „Tolstoi vrea să aibă dreptate, iar *Eu* vreau, dimpotrivă, să fiu dezaprobat”, „exist numai *Eu*, iar el, Tolstoi, e un vis respingător şi prostesc”. De aceea scrie un adaos la un articol împotriva ţarului, „cu scopul ascuns de a provoca persecuţii împotriva mea”, demască iarăşi pe toţi „aceşti hoţi şi jefuitori” de monarhi, miniştri, funcţionari, conducători de cler şi de armată, care „nu sunt fiare. Să-i numeşti fiare ar fi o calomnie la adresa fiarelor” – şi la 22 ianuarie declară solemn: „[...] *nu pot să mă întorc la Biserică, să mă împărtăşesc înainte de moarte, la fel cum n-aş putea înaintea morţii rosti vorbe neruşinate sau privi poze pornografice, şi* [...] *de aceea, tot ce se va spune despre căinţa mea şi împărtăşania mea dinainte de moarte – e o minciună*”.

Întrucât „Eu”-l nu se reduce la „Tolstoi”, nu-i cruţă nici pe fiii săi: „fiii îmi sunt neplăcuţi prin înstrăinarea lor şi deosebita îngâmfare, caracteristică

întregii familii”; „în întreaga familie, în special la partea ei bărbătească – îngâmfarea nu cunoaşte margini”; „ieri – uluitoare, prin naiva lor nesimţire – consideraţiile lui Andriuşa despre cât de avantajoasă a devenit stăpânirea moşiilor”. Detaliază şi conflictele cu Sofia Andreievna: „s-a întâmplat că a citit *Diavolul* şi în ea au răbufnit vechile furii, iar mie mi-a fost foarte greu”; cu discuţiile despre interesele ei editoriale „îmi otrăveşte, ea singură, ultimele ore, zile, luni de viaţă!”; „a vrut să se otrăvească cu morfină”; ea susţine că „toate astea se vor termina cu siguranţă prin moartea unuia sau altuia” ş.a.m.d.

Întreg acest iureş de gânduri, din care nu am spicuit decât puţine, dovedeşte aceeaşi fenomenală vitalitate, pe care nici o pornire deliberat inversă nu o poate frâna. Vorba scriitorului, notată la 9 mai, odată cu venirea primăverii: „forţa vieţii e una şi aceeaşi în toate cele: şi în iarbă, şi în mugurii arborilor, şi în flori, şi în gâze, şi în păsări»”.

7. Ultimele zece luni de *Jurnal,* şi mai cu seamă jumătatea din urmă a anului **1910**, accentuează până la frenezie starea de tensiune. Motivele par cunoscute: Tolstoi are stări de indispoziţie sau de boală, primeşte şi expediază multe scrisori, discută cu vizitatorii, corectează ultimele sale articole şi culegeri, laudă cultura japoneză şi pe cea hindusă, asistă la şedinţa tribunalului din Tula ori meditează asupra sinuciderilor în masă, citeşte din Pascal sau Gandhi, Cernîşevski, Kuprin sau Korolenko, şi, aproape de plecare, din Maupassant şi Dostoievski. În preocupările sale obişnuite şi diverse se infiltrează însă, tot mai dominator, conflictul dintre Sofia Andreievna şi Certkov, întreţinut pentru el şi pentru stăpânirea lui şi alor lui: „un infern în trei”, în care treptat se implică şi copiii, Lev de partea mamei, Aleksandra – de a tatălui...

Tolstoi îşi notează visele, „uimitoare prin veridicitatea lor psihologică”, realitatea însăşi părându-i-se un „vis care se prelungeşte toată viaţa şi din care ne trezim câte puţin la bătrâneţe [...] şi ne trezim pe deplin la moarte”. Sufletul lui e obosit: „trebuie să mă eliberez cât mai curând, recunoscând că totul e prostesc şi inutil”; „tot mai limpede şi mai limpede e nebunia, jalnica nebunie a oamenilor din lumea noastră”; „pentru prima oară am simţit acut

caracterul întâmplător al întregii lumi”; „am pierdut amintirea a tot, aproape a tot ceea ce a trecut, a tuturor scrierilor mele”; „sunt păcătos şi am trăit păcătos, n-am fost în stare şi nu m-am forţat să-mi rânduiesc bine viaţa”; „toată ziua mi-am fost mie însumi jalnic şi am vrut să le stârnesc mila, am avut chef să plâng”.

Şi totuşi: „o primăvară înnebunitor de plăcută”; de la câmp se întorc, încărcate cu flori, fân şi fructe de pădure, fetiţe desculţe, „vesele, calme, sănătoase”; „plimbându-mă, am simţit deosebit de limpede, de acut, viaţa viţeilor, a oilor, a cârtiţelor – fiecare, prinzând într-un fel sau altul rădăcini, îşi face treaba – scoate pe vară lăstari, sământă – ghinda s-a transformat în copac, în stejărel, şi cresc şi vor ajunge centenari, şi din ei alţii noi, şi tot aşa oile, sobolii, oamenii”.

Mai are şi energia de a se gândi la 13 tipuri pe care ar voi să le descrie detaliat, sau la „o înfăţişare artistică a întregii vulgarităţi a vieţii claselor avute”; ori să deplângă foametea copiilor de mujic şi prostia erudiţiei intelectualilor, „groaznica otravă intelectuală” pe care o răspândeşte literatura contemporană, cu pălăvrăgeala ei „confuză, îngâmfată, lipsită de conţinut”, „povara luxului şi a trândăviei vieţii boiereşti”, „prejudecăţile” medicilor, „bezna superstiţiei şi a inculturii” în care clerul ţine şi menţine poporul, raporturile de incompatibilitate dintre „jefuitori” şi „muncitori”...

Cum am spus, înfruntarea cu Sofia Andreievna acaparează însă din ce în ce mai tiranic conştiinţa sa slăbită, dar mereu trează: „Cât de comică e situaţia contradictorie în care trăiesc, în care, fără falsă modestie: concep şi exprim cele mai importante şi însemnate idei şi, pe lângă asta, lupta şi participarea la capriciile femeieşti, cărora le şi dedic cea mai mare parte a timpului”. „Certkov m-a antrenat în luptă, şi lupta asta mi-e şi foarte grea, şi foarte respingătoare.” O luptă dusă când pentru preţul la care i se vând scrierile, când pentru cerkezul pus să păzească pădurea, când pentru prevederile reale sau presupuse ale testamentului său. „O ură neîmblânzită faţă de Certkov” din partea soţiei; „nu s-a mişcat de lângă mine şi Certkov, ca să nu ne lase să stăm numai noi doi de vorbă”, „arsese portretul lui Certkov”, „din nou neliniştită de închipuite întâlniri secrete de-ale mele cu

Certkov”, „m-a interogat cine-mi trimite scrisorile de la Certkov”, „doreşte ca Certkov să plece”, „m-a rugat să nu mă sărut cu el. Ce dezgustător!”; „mi-a propus să mă duc la Certkov, m-a rugat chiar, iar azi, când i-am spus că mă duc, a început să turbeze”. Sofia Andreievna îl controlează şi spionează, nu doarme nopţile, nu bea şi nu mănâncă, se agită până la isterie şi tentative de sinucidere. „Devine tot mai irascibilă şi mai irascibilă”, vrea să fie filmată „împreună cu mine”, îl urmăreşte „cu pretenţia dragostei, apropiată de ură şi trecând în ură”; „scenele fugii în parc, lacrimile, ţipetele”. „Cu ea nu se poate vorbi, fiindcă pentru ea nu-s obligatorii nici logica, nici adevărul, nici cuvintele rostite chiar de ea, nici conştiinţa.” „Azi, amintindu-mi de căsătoria mea, m-am gândit că a fost ceva fatal.” „Sofia Andreievna e foarte zbuciumată şi suferă. S-ar fi părut că e atât de simplu ceea ce o aşteaptă: să trăiască până la capăt anii de bătrâneţe în armonie şi dragoste cu soţul ei, fără să se amestece în treburile vieţii lui. Dar nu, ea doreşte – Dumnezeu ştie ce doreşte ea –, doreşte să se chinuie. Se înţelege că e o boală şi nu poate să nu-ţi fie milă.”

Milă şi ură, pretenţia armoniei şi realitatea dizarmoniei, de ambele părţi beligerante – dreptăţile şi nedreptăţile cărora nu mai pot şi nici nu vor putea fi vreodată delimitate cu exactitate. Cel mult consemnate. La 28 octombrie, ajuns la Optina, Tolstoi recapitulează evenimentele nopţii care au dus la ruptura definitivă. Peste o zi, el notează ştirea despre noua încercare de sinucidere a soţiei sale. Cale de întoarcere nu mai există însă. La Astapovo, propriii copii o împiedică pe Sofia Andreievna să-şi revadă soţul muribund. Care cu ultimele sale puteri îşi reafirmă dictonul preferat: „*Fais ce que dois, adv*...” (cuvântul *advienne* e neterminat, ca şi finalul expresiei); şi se desparte de ai săi şi de noi toţi cu această ultimă frază de jurnal: „Şi totul e şi spre binele altora, dar, în primul rând, al meu”.

SURSE

Faţă de variantele iniţiale, textele de faţă au cunoscut modificări numeroase, de la semnificative la doar stilistice. Consemnez, totuşi, provenienţa fiecăruia, potrivit cu ordinea integrării lor în prezentul volum.

I

Lev Tolstoi – *Război şi pace*.

Capitolul II, *Prototipul etern* (Lev Tolstoi – *Război şi pace*), în: Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, pp. 109–186.

Război şi pace: traducere de Ion Frunzetti şi Nicolae Parocescu.

Feodor Dostoievski – *Amintiri din Casa morţilor*.

Text nepublicat.

Amintiri din Casa morţilor: traducere de Nicolae Gane.

Feodor Dostoievski – *Însemnări din subterană*.

Studiul *Nihilismul subteranei* în: Ion Ianoşi, *Prejudecăţi şi judecăţi*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2002, pp. 304–334.

Însemnări din subterană: traducere de V. Em. Galan şi Igor Block.

Mihail Saltîkov-Şcedrin – *Domnii Goloviov*.

Text nepublicat [datat în dactilogramă: august 2005].

Domnii Goloviov: traducere de H. Sanielevici.

II

Piotr Ceaadaiev – *Scrisori filosofice*.

Prefaţă, în: Piotr Ceaadaev, *Scrisori filozofice*, *urmate de Apologia unui nebun*. Ediţia a doua, *Scrisori filozofice către o doamnă*, *urmate de Apologia unui nebun*. Traducere [din franceză] şi note de Janina Ianoşi. Prezentare de Ion Ianoşi. Humanitas, Bucureşti, 1991. Ediţia a doua, Humanitas, Bucureşti, 2007. Prezentare: pp. 5–18.

Aleksandr Herzen, **Vissarion Bielinski**, **Nikolai Cernîşevski**, **Nikolai Dobroliubov**, **Dmitri Pisarev – *Despre estetică*, *artă*, *literatură***.

Prefaţă, în: Herzen, Belinski, Cernîşevski, Dobroliubov, Pisarev – *despre cultura estetică*, *valorile artistice*, *creaţia literară*. Selecţie, studiu introductiv şi îngrijirea ediţiei: Ion Ianoşi. Traducere din limba rusă: Janina Ianoşi. Editura Politică, Bucureşti, 1987. Studiu introductiv: *Cinci caractere pe măsura unui ideal*, pp. 5–34.

Vladimir Soloviov – *Îndreptăţirea binelui*.

Prefaţă, în: Vladimir Soloviov, *Îndreptăţirea binelui*. *Filozofia morală*. Traducere şi note de Nina Nikolaeva. Cuvânt înainte de Ion Ianoşi. Humanitas, Bucureşti, 1994. Cuvânt înainte: pp. 5–20 [datat: aprilie 1994].

Vladimir Soloviov – *Trei dialoguri*.

Prefaţă, în: Vladimir Soloviov, *Trei dialoguri despre război*, *progres şi sfîrşitul istoriei universale*, *cuprinzând şi o scurtă povestire despre Antihrist*. Ediţia a doua: Vladimir Soloviov, *Povestire despre Antihrist*. Traducere şi note de Dana Cojocaru. Studiu introductiv de Ion Ianoşi. Humanitas, Bucureşti, 1992. Ediţia a doua, Humanitas, Bucureşti, 2005. Studiu introductiv: pp. 5–20 (ediţia I), pp. 5–24 (ediţia II).

Vladimir Soloviov, **Nikolai Berdiaiev**, **Gheorghi Fedotov – *Despre creştinism şi antisemitism***.

Prefaţă, în: Vladimir Soloviov, Nikolai Berdiaev, Gheorghi Fedotov, *Creştinism şi antisemitism*. Traducere de Janina Ianoşi. Prefaţă şi note de Ion Ianoşi. Humanitas, Bucureşti, 1992. Prefaţă: pp. 5–22 [datat: iunie 1991].

Lev Şestov – *Apoteoza lipsei de temeiuri*.

Prefaţă, în: Lev Şestov, *Apoteoza lipsei de temeiuri*. *Eseu de gîndire adogmatică*. Traducere de Janina Ianoşi. Prefaţă de Ion Ianoşi. Humanitas, Bucureşti, 1995. Prefaţă: pp. 5–27 [datat: iunie 1994].

Gheorghi Plehanov – *Despre teoria artei*.

Prefaţă, în: Gheorghi Plehanov, *Studii de teoria artei*. În româneşte de Janina Ianoşi. Prefaţă şi aparat critic de Ion Ianoşi. Editura Politică, Bucureşti, 1978. Prefaţă: pp. 5–44.

III

Dmitri Merejkovski – *Romanul lui Leonardo da Vinci*.

Dmitri Sergheevici Merejkovski, *Romanul lui Leonardo da Vinci sau Învierea zeilor*. Traducere de Ecaterina Antonescu. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973. Prefaţă: pp. 5–12 (ediţia I).

Dmitri Sergheevici Merejkovski, *Romanul lui Leonardo da Vinci sau Învierea zeilor*. Traducere de Ecaterina Antonescu. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Biblioteca Bucureştilor, 2001 [de fapt, 2003]. Prefaţă: pp. 5–18 (ediţia II).

Iuri Tînianov – Trei romane.

Iuri Tînianov, *Moartea ambasadorului*. Traducere de Alexandru Calais. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Univers, Bucureşti, 1973. Prefaţă: pp. 5–12.

Vladimir Nabokov – Două romane.

Vladimir Nabokov, *Apărarea Lujin*. Traducere de Adriana Liciu. Ediţie îngrijită de Janina Ianoşi. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Universal Dalsi, Bucureşti, Editura Uniunii Scriitorilor, Chişinău, 1996, 1998. Prefaţă: *Izbânda apărării*, pp. 5–14 [datat: 20 februarie 1995].

Vladimir Nabokov, *Invitaţie la eşafod*. Traducere de Inna Cristea. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Universal Dalsi, Editura Albatros, Bucureşti, 1997. Prefaţă: *Libertatea din temniţă*, pp. 5–11 [datat: iulie 1996].

Marina Ţvetaieva – Proză.

Marina Ţvetaeva, *Proză*. Traducere de Janina Ianoşi. Prefaţă şi tabel cronologic de Ion Ianoşi. Editura Minerva, B.P.T. (nr. 1245), Bucureşti, 1986. Prefaţă: pp. V–XXXIV.

Marina Ţvetaieva, *Proză*. Traducere din limba rusă de Janina Ianoşi. Prefaţă şi note de Ion Ianoşi. Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2007. Prefaţă: pp. 5–33.

Konstantin Paustovski – Povestitorul; *Trandafirul de aur*.

Konstantin Paustovski, *Trandafirul de aur*. Traducere de Janina Ianoşi. Prefaţă şi tabel cronologic de Ion Ianoşi. Editura Minerva, B.P.T. (nr. 1093), Bucureşti, 1981. Prefaţă: pp. 5–32.

IV

Maksim Gorki – *Viaţa lui Klim Samghin*.

Capitolul III, *Panorama dinamică a deceniilor* (Maxim Gorki – *Viaţa lui Klim Samghin*), în: Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, pp. 186–249.

Viaţa lui Klim Samghin: traducere de Demostene Botez şi Marcel Gafton (I), Demostene Botez, Marcel Gafton şi Constantin Ţoiu (II), Demostene Botez, Marcel Gafton şi Emil Giurgiuca (III), Demostene Botez, Marcel Gafton şi Pericle Martinescu (IV).

Mihail Şolohov – *Donul liniştit*.

Capitolul IV, *Epopeea revoluţiei socialiste* (Mihail Şolohov – *Donul liniştit*), în: Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, pp. 251–303.

Donul liniştit: traducere de Cezar Petrescu şi Andrei Ivanovici.

Andrei Platonov – *Cevengur*.

Andrei Platonov, *Cevengur*. Traducere de George Bălăiţă şi Janina Ianoşi. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990. Prefaţă: *Călătorie cu inima deschisă*, pp. 5–38.

Varlam Şalamov – *Povestiri din Kolîma*.

Varlam Şalamov, *Povestiri din Kolîma*. Traducere, tabel cronologic şi note de Ioanichie Olteanu. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Minerva, B.P.T. (nr. 1387), Bucureşti, 1993. Prefaţă: *Ultimul cerc al infernului*, pp. V–XXI [datat: septembrie 1992].

Vasili Grossman – *Panta rhei*.

Vasili Grossman, *Panta rhei*. În româneşte de Janina Ianoşi. Prezentare şi note de Ion Ianoşi. Humanitas, Bucureşti, 1990. Prefaţă: pp. 5–12 (ediţia I).

Vasili Grossman, *Panta rhei*. Traducere din rusă de Janina Ianoşi. Prezentare şi note de Ion Ianoşi. Humanitas, Bucureşti, 2007. Prefaţă: pp. 5–15 (ediţia II).

Evgheni Evtuşenko – *Dulce ţinut al poamelor*.

Evgheni Evtuşenko, *Dulce ţinut al poamelor*. Traducere, tabel cronologic şi note de Mircea Aurel Buiciuc. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Minerva, B.P.T. (nr. 1167), 1983. Prefaţă: pp. V–XXV (ediţia I).

Evgheni Evtuşenko, *Dulce ţinut al poamelor. Traducere de Mircea Aurel Biuciuc. Prefaţă de Ion Ianoşi. Editura Univers, Colecţia „Romanul secolului XX", 1989. Prefaţă: pp. 5–23 (ediţia II).*

Evgheni Evtuşenko – *Să nu mori înainte de moarte.*

Evgheni Evtuşenko, *Să nu mori înainte de moarte.* În româneşte de Ştefan Dumitriu. Cuvânt înainte de Costin Diaconescu. Editura CD PRESS, Bucureşti, 2007. [Recenzie de Ion Ianoşi în: „Contemporanul", Anul XIX, Nr. 5 (674) şi Nr. 6 (675), din mai şi iunie 2008.]

V

Tolstoi şi tolstoismul.

Lev Tolstoi, *Jurnal.* Vol. I şi II. În româneşte de Janina Ianoşi. Prefaţă, tabel cronologic, note şi comentarii de Ion Ianoşi. Editura Univers, Bucureşti, 1975 şi 1976.

Lev Tolstoi, *Jurnal* [ediţia a doua]. Vol. 1 şi 2. Traducere: Janina Ianoşi. Prefaţă şi note: Ion Ianoşi. Editura Elit [Ploieşti], f.d. [2000].

Lev Tolstoi, *Jurnal*. Ediţia a III-a, revăzută. Volumul I. Traducere din limba rusă Janina Ianoşi. Studiu introductiv şi note Ion Ianoşi. Volumul II. Traducere din limba rusă Janina Ianoşi. Note, tabel cronologic şi indice de nume Ion Ianoşi. Ideea Europeană, 2005.

Prefaţă, *Tolstoi şi tolstoismul*, în: vol. I, pp. V–XXVI, vol. II, pp. 5–42 (ed. I); vol. 1, pp. 9–78 (ed. II); vol. 1, pp. 9–73 (ed. III).